

Exil, nomadisme et solitude dans l'œuvre poétique de Saint-John Perse

Autor(en): **Henry, Albert**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas**

Band (Jahr): **10 (1986)**

PDF erstellt am: **11.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-287543>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

EXIL, NOMADISME ET SOLITUDE DANS L'ŒUVRE POÉTIQUE DE SAINT-JOHN PERSE

En 1958, Alexis Leger et sa femme Dorothy Milburn s'installaient en Provence maritime, dans la «haute demeure» offerte par des amis américains; le poète en avait pris possession l'année précédente, après dix-sept ans d'absence de France. Le 9 septembre de cette année 1958, il écrivait à son amie Mina Curtis: «Serait-ce la fin d'un exil? Ou seulement d'un nomadisme?»

Au cours des années soixante, la Provence maritime devint peu à peu le havre définitif, jusqu'à cette tombe du cimetière d'Hyères, d'où l'on voit un morceau de golfe méditerranéen. Sur cette intégration, parfois rétive, à cette Provence, non atlantique et non celtique, il faut lire les deux belles lettres – elles pourraient figurer dans l'œuvre poétique – à Mina: «Les grandes ombres de l'exil n'avanceront plus sur mes terrasses, ouvertes au futur»^{*1}. Et il est significatif que dans l'œuvre poétique publiée le mot «exil» n'apparaisse plus après *Amers*; même dans *Amers*, sa seule occurrence se réfère, non au poète lui-même, mais à des personnages épisodiques, parmi ceux qui constituent comme un chœur historique de l'Océan: «Avec ses Pâtres, ses Pirates et ses Nourrices d'enfants-rois, ses vieux Nomades en exil [...]», expression où se marient, précisément, <nomadisme> et <exil>.

On ne distingue pas toujours très bien dans la vie de l'homme, de 1899 à 1957, ce qui a été pour lui exil subi ou migration souhaitée, sinon même organisée, un nomadisme-recours. Les événements sont connus. En 1899, la famille, au bord de la ruine, quitte à regret la Guadeloupe natale pour chercher refuge et, si possible, établissement à Pau: pour le garçon de douze ans, le premier contact avec la France est la vue du phare de Cordouan, à l'embouchure de la Gironde; à ce garçon, victime d'une crise économique qui le dépassait, il ne

faudra pas longtemps pour se rendre compte qu'il est en France un expatrié. Et c'est devant le même phare de Cordouan que, le 16 juin 1940, sur un cargo anglais anxieux de gagner l'Angleterre, passe Alexis Leger, qui, victime des passions des hommes et des désastres d'une Histoire où il a eu affaire, quitte la France, devenue sa patrie au moins officielle et de raison, pour un exil plus ou moins forcé de quatre ans, exil prolongé, plus ou moins volontairement, de treize ans, aux Etats-Unis: en tout cas, exil caractérisé et reconnu comme tel.

Mais laissons le destin biographique d'Alexis Leger, que régit l'exigence, peut-être vaine, de vérité, la vérité de ce qui fut, pour aborder le monde poétique du créateur, où rien ne se soucie d'être vrai, mais d'être nécessaire et, partant, d'exister et de s'imposer. Le «réel», ici, n'est qu'un des pourvoyeurs de tous ces éléments qui se conjugueront et s'animeront dans l'imaginaire: l'ordre est celui du fabuleux.

Sur l'état psychologique du jeune Saintleger au cours de ses années dans le Sud-Ouest, à Pau, à partir de 1899, avec ensuite des séjours à Bordeaux – où il écrira *Images à Crusocé* (daté de 1904) – en vue d'y poursuivre ses études, nous avons des confidences du jeune homme², mais aussi, entre autres, le témoignage très explicite de Valery Larbaud, un peu forcé peut-être, mais sonnante vraie, dans une relation à Léon-Paul Fargue, qui nous emmène déjà jusqu'en 1911...

[...] aussi sage et sapient que le jeune cosmopolite que nous avons imaginé. Il s'est fait tout cela tout seul, aidé simplement de son dégoût de la France et de son mépris de Paris. Il parle en effet de la France comme d'un pays détestable où il souffre, et quand il nomme Paris on croit voir un immense tas d'ordures sous un brouillard éternel. [...] Il admire les quais de Bordeaux, mais il se reprend vite: «Les quais sont toujours beaux» – Et cette grande sagesse (dont les signes extérieurs sont: la courtoisie d'un monarque de cinquante ans et la modestie d'un vieux mondain rassasié de gloire), voilà bien son origine: *la haine de son milieu*, qui lui a permis de traverser sans se salir le lycée de province; qui l'a différencié de tous les Palois – au milieu desquels il est parfaitement solitaire; – et qui, enfin, l'a rejeté dans son enfance. Et c'est comme s'il avait toujours vécu aux «Colonies du Roi-Lumière».

Or, cette dépossession, ce dépaysement et ce dégoût pour ce qui l'entourait en France sont chez Saintleger-Leger le déraciné

à l'origine d'un des mécanismes créateurs essentiels des *Images à Crusoé*; mais l'on peut dire dès maintenant que cette rancœur n'interviendra plus dans les poèmes d'exil qui suivront; nous verrons comment à partir d'*Eloges*, et pourquoi, elle fut totalement neutralisée.

Dans les *Images à Crusoé* – qu'il faut absolument lire dans la version «première» de 1904 – à la rancœur de l'être frustré s'ajoutent les refus de l'être blessé: le dépaysé exaspère le «Dépouillé». A partir de là, l'élaboration littéraire est simple, conduite par ailleurs, en général, malgré l'ombre de Rimbaud, avec un art honnête, appliqué, totalement déplié, un peu raide, avec quelque tonalité de symbolisme endeuillé, mais avec une sensibilité déjà très personnelle, une réelle présence des choses, vivantes ou mortes, et, comme disait Rilke, déjà avec un «choix tout intérieur qui décide de la suite et de la force suggestive des images». Le heurt à la réalité poisseuse, repoussée avec une violence contenue et durable, suscite le foisonnement envoûtant des images de l'Ile, et à l'évocation pleine d'un dégoût expressivement exprimé pour la ville quotidienne s'oppose l'expression enthousiaste, bien plus poétisée qu'idéalisée, du souvenir des lieux et des moments de l'Ile. C'est une construction, absolument transparente, en diptyques manichéens, le rapport d'opposition étant souvent même explicité.

Ce qui s'exprime dans les *Images à Crusoé*, c'est, fondamentalement, la nostalgie exacerbée d'un paradis perdu: uniquement, mais totalement, le regret de l'Ile. C'est, pourrait-on dire, un exil en longitude, une substitution d'espaces. Ainsi, le mot «enfance» n'apparaît pas; le temps d'enfance n'est, dans l'expression, présent nulle part, même pas suggéré de manière oblique. Le jeune poète est d'ailleurs prisonnier du symbole qu'il a choisi: Crusoé, comme disent les premiers mots de la première *Image*, est un «Vieil homme aux mains nues».

Et pourtant, l'Ile, n'était-ce pas aussi l'enfance, et cette enfance n'avait-elle pas été toute l'Ile?

Pendant des années encore le déclin Crusoé a pu se produire chez le jeune dépaysé, renouvelant en lui l'opposition manichéenne. On en trouve des témoignages au moins jusqu'en

1909; c'est, en effet, une autre *Image à Crusoé* que l'on pourrait extraire d'une lettre du 7 février de cette année:

Je suis l'en-allée de mon cousin, vers ces «pays» où nous ne cessons jamais de vivre... Îles! Voilà dix ou douze jours que je ne me couche ni ne me lève ici, où c'est l'hiver! – Pour mon cousin, chaque jour se lève plus lumineux et plus brûlant, dans plus de hâte. A hauteur des Açores, il quitte son plaid, les mouettes lâchent. Et puis, trois jours après, mer de phosphore; et puis mer des Sargasses; la première «frégate»... Et le vent est en ouest; au loin l'odeur des plantations, comme celle du lys des Bermudes (très lointainement, pour un nez de Créole!). Mon cousin sent-il cela? Avant-hier il a tiré ses vêtements blancs; hier il a dormi sur le pont (la Croix du Sud à hauteur du spardeck, vers bâbord); et puis aujourd'hui, songez! le chemin entre les premières îles, les îlets autour de la rade: l'îlet de mon père, Saint-Leger-les Feuilles, qu'on a vendu, et l'îlet, encore, de ma grand-mère maternelle, où furent les miens par temps de fièvre [...].

Mais, dès avant 1909 aussi, comme en superposition à ces remous intimes, dans la mythologie poétique de Saintleger-Leger des perspectives nouvelles s'étaient épanouies avec *Eloges*.

Dans cette œuvre, l'usage des temps est déjà un indice, sinon un aveu involontaire.

Écrit sur la porte (1907) n'utilise que le présent: la perspective adoptée, «l'angle de parole», et le thème l'exigent.

Dans les six suites de *Pour fêter une enfance* (daté de 1907) règnent les formes verbales du passé. Il y a même un futur négatif tranchant qui dit tout autant, sinon plus, le révolu et le «never more»:

Je ne connaîtrai plus qu'aucun lieu de moulins et de cannes, pour le songe des enfants, fût en eaux vives et chantantes ainsi distribué...

Et les «je me souviens»... «te souvient-il»... «j'ai mémoire»..., les «alors» qui fusent, parfois avec insistance, marquent impitoyablement la distance morte jusqu'à tout cela vers quoi l'on se retourne. Ces mouvements de l'imagination et du cœur, une question, presque rhétorique, vient les éclairer comme subrepticement: «Sinon l'enfance, qu'y avait-il alors qu'il n'y a plus?...». Il semble ainsi que l'exil soit maintenant plus dans le temps de la vie que dans l'échange de lieux: ce pourrait être uniquement

l'exil intérieur d'un adolescent très sensible qui dit à son enfance un adieu qu'il renouvellera chaque jour.

Les XVIII *Eloges*, de 1908, sont, eux, décidément sous le signe du présent de l'indicatif, un présent qui remet dans l'existence, ou qui feint l'existence. Le «J'ai aimé un cheval» d'*Eloges II*, qui semble faire exception, pourrait se référer à une disparition remémorée sur les lieux mêmes où s'érigéait, un jour, cette «tête d'airain». Deux fois, cependant, comme par mégarde, malgré l'adhésion totale au ressurgissement impérieux des journées et des heures, entre les affirmations répétées des présences continues, comme un peu d'eau qui fuit entre les doigts, se glissent des retours à la vérité d'un passé, non fictif, celui-là: «Enfance, mon amour, n'était-ce que cela?» (VI) et «Enfance, mon amour, j'ai bien aimé le soir aussi [...]» (XV). Vraiment, et encore, mais à mots plus feutrés, comme dans *Pour fêter...*: «Sinon l'enfance, [...]»

En fait, cependant, une journée libératrice promet ce passé dans le durable. Elle est suggérée déjà par les titres: *Pour fêter une enfance* reste tourné vers le passé, mais en vue d'une célébration, même si c'est à travers les larmes; *Eloges* est, lui, haussé sans réserve à l'absolu d'un choix catégorique. Il y avait déjà aussi dans *Pour fêter...*, malgré la nostalgie largement exprimée, les prémisses discrètes d'une aurore: dans l'être lui-même, c'était le choix du regard («J'ai fait ce songe dans l'estime: un sûr séjour entre les toiles enthousiastes»: <estime> et <sûr séjour>, voilà de bien solides nouveautés dans la bouche de Crusoé!) – et dans les choses elles-mêmes, c'était l'injonction unanime perçue à jamais (les choses étant «élogieuses»... «j'ai lieu de louer»... «j'ai lieu»!... et la «fable» sera «généreuse»). Dans *Eloges*, le <temps> est un actuel dont on prétend s'affirmer maître définitivement, par delà une dilution qu'on veut ignorer. L'éloge sera désormais une des armes salvatrices contre toutes les formes d'exil.

La louange plénière et sans condition a créé ici la liberté, en même temps qu'elle a supprimé le milieu aliénant qui faisait repoussoir. D'ailleurs, lisez:

...C'est la sueur des sèves, le suint amer des icaquiers, l'âcre insinuation des mangliers charnus et les fusées du tamarin dont l'aube fut violentée.

C'est le miel fauve des fourmis dans les galeries du raisinier; et des insectes rouges sur le sable.

C'est un goût de jus clair, dont mûrit l'air que tu bois...

Fête-Dieu sur la mer et les nues! Les toiles resplendissent, les parvis invisibles sont semés d'herbages, ton île est un reposoir d'odeur verte écrasée!

De quel *Eloge* s'agit-il là? Il devrait sans doute se trouver au voisinage d'*Eloges IV*? Simplement un peu plus rugueux, un rien malhabile? Or, c'est, et dans sa rédaction première, un extrait de la seconde des *Images à Crusoé*, celle qui s'intitulait alors, non pas *Le Mur*, mais *Association*, terme qui disait bien le mécanisme du heurt poétique: présent immonde faisant surgir le paradis perdu. Mais \langle l'image \rangle est ici, par moi, tronquée... ce qui suffit à en faire un \langle éloge \rangle . On pourrait, sans grand scandale, glisser dans *Eloges* tous les rêves proprement dits de Crusoé, quitte à masquer les \langle charnières \rangle : «Tu pleurais de songer aux [brisants sous la lune...]» – «Et tu songes aux [matins jaunes sur ton île...]». Le poète des XVIII *Eloges*, contre Crusoé, a effacé son monde de \langle banni \rangle et lavé sa rancune de se sentir un être frustré, pour se dégager ainsi de l'exil quotidien accablant et bourbeux, et pour s'installer à jamais dans la sérénité de l'hymne: «Vraiment j'habite la gorge d'un dieu».

En concentrant à l'extrême, on dirait: des *Images* à *Eloges*, ou de la nostalgie blessée à la louange libératrice. Mais si la nostalgie de l'Île ne sera plus, dans la suite, un thème poétique – car la passion de renouvellement est impérieuse – elle restera au cœur de l'homme³ et, quoique longtemps muette, veillera dans la mythologie poétique de Saint-John Perse: il en fera, avec *Amers*, un hymne à la Mer, la Mer de l'Île et la Mer universelle; c'est là qu'il dira, d'ailleurs:

Le beau pays natal est à reconquérir, le beau pays du Roi qu'il n'a revu depuis l'enfance, et sa défense est dans mon chant.

(Invocation, 6)

On pourrait défendre l'idée que *Amers* est un retour, intumescent et universalisant, à la Mer et à l'Île de l'enfance.

De son côté, par aimantation poétique en retour, l'éloge a suscité aussi, obscurément d'abord, une \langle persona \rangle , une figure mythique, qui commence à se manifester dans la reine grasse de

Récitation à l'éloge d'une reine (publié en 1910) et dans le chef vainqueur de *l'Histoire du Régent* (publié en 1911), mais qui, après les expériences d'Asie, grandira et peuplera de sa sagesse, de ses errances et de ses métamorphoses de Prince l'univers du poète.

Le héros de *Ecrit sur la porte*, parlant de toutes les choses coutumières et amicales qui l'entourent, assurait:

toutes choses à ma suffisance pour n'envier pas les voiles des voiliers
[choses suffisantes pour dans l'édition définitive]
que j'aperçois à la hauteur du toit de tôle sur la mer comme un ciel.

L'Ile avec ses dons de chaque aurore et ses splendeurs renouvelées était plénitude. Ceci explique que la mythologie poétique de Saintleger-Leger a trouvé toutes ses joies créatrices dans ce monde circonscrit, quoique ouvert: l'Ile et la Mer, la Mer et l'Ile..., car ce n'est qu'un; la Mer restera, au fond, sa seule patrie véritable, ce qui se maintiendra de l'enfance, et toujours fidèle. Mais, dans *Eloges*, pas un instant le désir d'une voile au loin, filant vers l'horizon. Le Présomptif, en revanche, proclamera... après 1920:

Et la maison chargée d'honneurs et l'année jaune entre les feuilles
sont peu de chose au cœur de l'homme s'il y songe:
tous les chemins du monde nous mangent dans la main!

Saintleger-Leger restait «assis, dans l'amitié de [ses] genoux». Saint-John Perse, comme le Présomptif, «marche dans les songes et s'achemine vers la mer», ou bien, comme le Sage qui montera vers le «Prince taciturne», il «[se hâtera], mâchant la feuille stimulante». Voilà que pointe l'errance vers les hautes terres et dans toutes les terres de l'âme. Le séjour en Chine (1916-1921) va ouvrir les portes d'un autre univers et susciter un autre type d'action spirituelle; en 1924 éclate un météore, «St.-J. P.», qui nous abandonne deux météorites lourdes comme des astres, *Amitié du Prince* et *Anabase...*, puis s'éteint, semble s'éteindre. Il faudra revenir brièvement sur ces œuvres; mais les cataclysmes de 1940 nous interpellent impérativement, en revendiquant avec force leurs faveurs poétiques.

Exil fut d'abord, et reste, le titre du poème daté de «(Long Beach Island, New Jersey) 1941». Il fut ensuite, et en plus, le titre d'une publication collective des quatre premières œuvres composées aux Etats-Unis après 1940. Ce recueil, qui a paru pour la première fois à Buenos Aires en 1944, a d'ailleurs porté d'abord comme titre général *Quatre Poèmes (1941–1944)*, titre qui est devenu, chez Gallimard, en 1945, *Exil suivi de Poème à l'Etrangère, Pluies, Neiges*; c'est dans l'*Œuvre poétique, I* (Gallimard, 1953) qu'est vraiment fixée la présentation définitivement hiérarchisée, une hiérarchie immédiatement signifiée là par les caractères typographiques respectifs du titre général, *EXIL*, et des titres personnels aux quatre poèmes, *Exil*, etc.⁴

Malgré le désir évident du poète, il faut cependant voir là un recueil plus ou moins factice: cet ensemble n'a pas été conçu globalement; il s'est cherché pendant longtemps; son titre général a varié, on vient de le voir; quant à l'ordre des pièces lui-même, il a changé: dans la première publication, *Exil, Pluies, Neiges, Poème à l'Etrangère*⁵; dans l'édition Gallimard de 1945⁶ et encore dans l'édition bilingue de 1949⁷ (mais sous un autre titre général, *EXILE AND OTHER POEMS*), *Exil, Poème à l'Etrangère, Pluies, Neiges*; enfin, selon l'ordre définitif (avec le titre définitif, *EXIL*), *Exil, Pluies, Neiges, Poème à l'Etrangère*, en 1953, où l'on revient ainsi à l'ordre de Buenos Aires.

Ce n'est pas la seule fois que Saint-John Perse a publié ou laissé imprimer un recueil assez artificiellement constitué, a posteriori: on pourrait, en arrière, aller rejeter un coup d'œil sur *LA GLOIRE DES ROIS*; mais on songera surtout, vers l'aval, au recueil *CHANT POUR UN ÉQUINOXE*, de 1975⁸. En bonne méthode, traitons donc ces recueils pour ce qu'ils sont: des ensembles dont l'unité officielle est surtout «d'opportunité» ou de convenance.

En ce qui concerne *EXIL*, le thème même de l'exil révélera, on s'en rendra compte, ce qu'il peut avoir de vertu heuristique. Sans doute, à première vue, pourrait-on prétendre que l'unité est évidente, puisque ces quatre œuvres ont bien été composées en terre étrangère, dans les premières années de la décennie 40. Mais alors, pourquoi mettre à l'écart *Vents*, daté de 1945, et même selon un module qui rappelle celui d'*Exil*, à savoir «Seven Hundred Acre Island (Maine), 1945», et qui évoque des paysages américains, inspirateurs, frères de celui de «Long

Beach Island»? Dira-t-on que c'est l'unité thématique qui a régi la constitution du recueil, le thème même du bannissement, de la solitude du proscrit et de ses nostalgies? Nous relisons alors avec surprise *Pluies*, œuvre éclosée pendant un séjour dans le «Sud profond», ...au cours duquel Alexis Leger était entouré d'amis attentifs.

Une étude du thème de l'exil dans toute l'œuvre persienne nous oblige ainsi, dès l'abord, à examiner de plus près, si possible, la naissance et la croissance de nos quatre poèmes, pour tenter de dire dans quelle mesure ils ont été vraiment nourris et animés par l'expérience vivante de l'exilé et par le thème littéraire de l'exil.

Exil, daté de 1941, a été imprimé pour la première fois dans le numéro de mars 1942 de *Poetry*, à Chicago; le cas est clair: c'est, parmi les poèmes nés aux Etats-Unis, le premier qui ait été achevé⁹. Mais chez Saint-John Perse la mise au point définitive d'une œuvre poétique a pu prendre parfois des années...

Pluies a «éclaté» au cours du voyage en Caroline du Sud et en Géorgie, en 1943; le poème semble avoir été composé assez rapidement¹⁰ et il a été publié dans *Les Lettres françaises* d'octobre 1943.

Neiges s'enveloppe de plus de mystère. La biographie des OC ouvre l'année 1944 par «Ecrit à New York le poème *Neiges*», et ce poème reste daté «New York, 1944»; il est publié pour la première fois dans le numéro de juillet 1944 des *Lettres françaises*. Mais comment concilier ces dates avec le début même du poème, «Et puis vinrent les neiges, les premières neiges de l'absence», qui nous reporte à l'hiver 40-41? On sait qu'Alexis Leger a d'abord passé six mois à New York et qu'il s'est installé ensuite à Washington en février 1941. Saint-John Perse a-t-il «écrit» *Neiges* en janvier-mars 1944, au cours d'un bref déplacement à New York... et n'aurait-il pas neigé à New York au cours des hivers 40, 41, 42, 43...? Dans la suite IV, tout au début (soulignons-le, car souvent chez Saint-John Perse, comme nous le montrent les manuscrits de travail, ce sont les débuts de suite qui arrivent d'abord à maturité), le poète écrit: «Seul à faire le compte, du haut de cette chambre d'angle qu'environne un océan de neiges. ...Hôte précaire de l'instant, homme sans preuve ni témoin, détacherai-je mon lit bas comme une pirogue de sa crique?...», et il semble bien que cette

chambre d'angle soit, au départ, la modeste chambre d'hôtel du premier semestre de l'exil; d'autre part, en 1944, Alexis Leger n'était plus, même à Washington et à New York, un «homme sans preuve ni témoin». La création littéraire chez Saint-John Perse ne s'inféode pas à la réalité quotidienne, elle l'exploite librement. Dans le cas de *Neiges*, une explication plausible: Saint-John Perse aurait commencé *Neiges* à New York, pendant l'hiver 40–41, mais il l'aurait retravaillé dans la suite, longuement, comme ce fut le cas pour *Anabase* ou pour *Amers*. Ainsi s'expliquerait aussi la notation de la fin (la fin!) de la même première suite: «Et le salut soit sur la face des terrasses, où l'Architecte, l'autre été, nous a montré des œufs d'engoulement!» Dans le quotidien, *l'autre été* ne peut être l'été 40: Alexis Leger est arrivé à New York le 14 juillet, et l'on doute qu'il soit entré en relation avec un architecte à cette époque de grande solitude; c'est donc un souvenir d'un autre été (1941?, 1942?), l'événement s'étant d'ailleurs peut-être passé à Washington.

Le *Poème à l'Etrangère*, daté «Georgetown, Washington, 1942», a été publié pour la première fois à New York, dans le numéro d'été 1943 de la revue *Hémisphères*.

Ainsi, en chronologie littéraire avouée, et si l'on ne tient compte que de «l'heure venue de la libération» du poème, comme dira plus tard Saint-John Perse évoquant Braque au moment où ce dernier se décide à lancer «ses grandes images peintes»¹¹, on se trouve devant ce bilan:

1. *Exil* 1941/1942¹² – 2. *Poème à l'Etrangère* 1942/1943 – 3. *Pluies* été 1943/octobre 1943 – 4. *Neiges* 1944/juillet 1944.

Mais l'ordre d'éclosion, selon l'heure du «songe», plus ou moins grossièrement décanté à ce moment, serait, si nous ne nous trompons:

1. *Neiges* hiver 1940–1941 – 2. *Exil* été 1941 – 3. *Poème à l'Etrangère* été 1942 – 4. *Pluies* été 1943.

Porte-t-on maintenant son attention sur le retentissement de l'exil dans les quatre poèmes, c'est l'ordre d'éclosion, et non

l'ordre d'achèvement, qui est en accord avec les variations dans le ton et l'intensité qui marquent l'évocation de la solitude «aliène» dans les pièces respectives. Au cours d'une première lecture orientée en ce sens, au fur et à mesure qu'on avance dans les manifestations de l'éclosion poétique, l'exil se fait moins poignant, d'une amertume moins directement personnelle, pour tout dire, moins immédiatement présente: dans ce registre, un *decrecendo* s'instaure de *Neiges* et *Exil* à *Poème à l'Etrangère*, qui se donnent tous trois la main, et puis..., à part, *Pluies*.

Dans *Neiges*, toute la troisième suite est une effusion vers la mère, un message de gratitude et de piété qui n'a pas honte des vibrations d'un cœur blessé et d'une voix émue, tout cela que résume et caractérise l'aveu répété: «et il y a un si long temps que veille en nous cette affre de douceur». Des quatre poèmes, *Neiges* est le plus infusé – je ne pense pas <abondance>, mais <densité> – de matière affectivement et profondément intime (une biographie de l'intérieur) et de la présence purement humaine et oppressivement sensible de l'exil; mais tout le contraire d'une présence anecdotique.

Exil, dans sa suite VII, évoque aussi la mère, «orante», et, en même temps, «l'épouse», à l'âme «hérissée»: l'exilé-poète continue à lancer ses questions dans la nuit du cœur, mais avec moins de transport caressant, mais avec même bientôt un sursaut et un refus: «Tais-toi, faiblesse, et toi, parfum d'épouse». D'où, même, l'injonction à cette compagne fomentée: «Exècre, ô femme, sous ton toit un chant d'oiseau de Barbarie...» – écarte l'appel de la tendresse, avec son charme nostalgique, aussi dangereux que le roucoulement insinuant de la tourterelle de Barbarie; d'où, surtout pour le Proscrit, le retour plus volontaire et plus dur, dans la volupté de l'épreuve, vers l'éclair et les sables de l'exil...: «Je reprendrai ma course de Numide, longeant la mer inaliénable...»

Le *Poème à l'Etrangère*, lui, associe deux exilés dans un regret presque musical, «Rue Gît-le-cœur... Rue Gît-le-cœur, chantait...», et, dans sa construction amébee, loin du crève-cœur, il est proche d'une consolation à l'autre, à cette dame de Castille qui n'a même pas ouvert ses malles et qui est prête pour un départ sur-le-champ. Saint-John Perse n'aurait-il même pas composé le poème à la demande même de l'exilée: «[...] ne me

chanterez-vous pas un chant du soir à la mesure de mon mal? [...]»?

Curieusement, le *Poème* n'est pas sans rappeler, dans une inversion atlantique et avec une maîtrise adulte, les *Images à Crusoé*. Après le premier refrain, comme déclencheur, et lorsque l'exilée castillane demande à l'homme de France un «chant de grâce» qui ferait monter «un rire de lavandières aux ruelles de pierre» – car tout ce qui l'entoure, malgré quelque charme et même quelque affection, «ne lui est rien et pèse moins qu'à ses mains nues de femme une clé d'Europe teinte de sang...» – alors est instaurée une confrontation au cours de laquelle l'homme rejoint l'exilée dans un dépaysement plus concrètement sensible qu'ailleurs, songeant avec elle que c'est «déjà le troisième an [...]». Et ce qu'il chante – dans le *Poème à l'Etrangère* une hiérarchie est nettement active: le poète régit ici ouvertement l'exilé – ce qu'il chante sans révolte et même sans amertume, c'est l'hier, c'est l'ailleurs, certes, mais aussi l'homme libre dans sa mémoire, finalement exalté par ce qui l'entoure (dans ses souvenirs ou dans le paysage), flattant de la main sa chienne d'Europe qui «fut» blanche..., comme Crusoé, quand, ravi dans son rêve, sa face était «offerte aux choses du ciel [«aux signes de la nuit», dans la version remaniée] comme une paume renversée». Dans *Neiges* et *Exil*, la mère (et, secondairement, «l'épouse») est tout l'hier et l'ailleurs; dans le *Poème*, c'est l'Europe, ce sont les patries perdues auxquelles s'opposent l'oiseau «vêtu comme prince d'Eglise», [...] «l'oiseau peu catholique qu'ils appellent *starling*», [...] «la nuit du Nouveau Monde [...]». Le *Poème à l'Etrangère* reste le plus immédiatement biographique du recueil *EXIL* – bien que, passant du manuscrit *VStreet* à la version définitive, Saint-John Perse, comme l'a montré A. Knodel, ait «dépersonnalisé» en plus d'un endroit son poème – et il s'agit souvent d'un matériel biographique comme en surface, de détails très concrets du milieu et du moment. C'est grâce à ces détails et à une technique directement picturale et plus pittoresque, que le dépaysement est ici souligné; mais la déréliction s'est apaisée par rapport à *Exil* et à *Neiges*. Si le poète proclame qu'ils «mèneront encore plus d'un deuil», elle et lui, du moins, le soir de ce jour devient-il, par la vertu de la poésie, un soir d'une solitude qui vaut indépendance, un soir de liberté intérieure «lauré d'abeilles de

phosphore» (métamorphose des lucioles washingtoniennes!), même si l'Ange, ultime méprise, chante encore à Tobie «Rue Gît-le-cœur [...]», mais «tout bas».

Il reste dans le *Poème à l'Étrangère* des allusions aux cataclysmes de l'époque; dans *Pluies*, c'est une seule allusion, peut-être, que l'on pourrait produire, et encore. De fait, dans *Pluies*, l'exil est oublié, il ne sert même plus d'arrière-fond. Tout l'émoi du contemplateur va là aux cataractes du ciel méridional, à une époque où l'exilé de 1940 peut se sentir admis et entouré: nous sommes, rappelons-le, à Savannah, en 1943, au cours d'une excursion avec des amis. La passion poétique, cette fois, est exclusivement centrée sur les harmonies du moment, elle est toute à son exaltation d'un grand phénomène de nature et à un appel à celui-ci pour une intervention lustrale au bénéfice du présent et de l'histoire. Une étude sur les liens entre l'exil et l'œuvre peut, raisonnablement, négliger *Pluies*, quitte à considérer ce poème comme le signe lyrique d'un jour de détachement, ou comme l'enseigne d'une halte d'apaisement. *Pluies* annonce *Vents*, grand poème d'Amérique et d'errance, qui, lui, tourne le dos à l'exil proprement dit.

En vérité, c'est bien à *Neiges* et à *Exil* qu'il faut, en la circonstance, accorder le plus de regard, le plus d'égard, le plus de méditation.

Si l'on considère le moment et l'état de l'être intérieur, *Neiges* apparaît comme un mélange très contrasté de ravissement serein et d'aveu tout spontané.

Dès l'ouverture s'exprime plus qu'une promesse de rémission: «toute peine remise aux hommes de mémoire il y eut une fraîcheur de linge à nos tempes». De fait, dans cette première suite, à part la fugace référence initiale, en apposition, «les premières neiges de l'absence», il n'est fait aucune allusion précise à la situation d'exilé. Au contraire règne un envoûtement de l'instant et du lieu qui permet la montée dans le monde soyeux tissé de songe et de réel: «[...] ceux-là seuls en surent quelque chose, dont la mémoire est incertaine et le récit est aberrant». Pour l'un de ceux-là, le charme est tel que «de tous les côtés il nous était prodige et fête».

Et cet état d'esprit ou, plutôt, cet état d'être n'est pas ébranlé dans la suite II, au point même que l'homme-poète

aimerait croire que sa grande aspiration de toujours est tout à coup satisfaite, ou presque: «Et la vision enfin sans faille et sans défaut!...» La neige semble avoir pris possession de tout l'univers et l'avoir apaisé; aussi le contemplateur peut-il s'écrier: «Epoque du monde, ma présence!» Mais dans le monde, quelque part, il y a... Et la nostalgie fait irruption.

La troisième suite, en effet, est vraiment comme larguée par la phrase ruptrice qui termine la seconde, «Et quelque part au monde où le silence éclaire un songe de mélèze, la tristesse soulève son masque de servante». Brusquement s'interpose, non plus un paradis perdu, mais la Mère orante, qui, en cet instant, représente le plus pur du «beau pays captif», où elle est restée. Toute la partie en discours direct de cette suite III est habitée par un regret plein de tendresse et d'abandon, focalisé sur la femme vénérée («Qu'on nous laisse tous deux [...])», la neige elle-même étant, une nouvelle fois, appel et lien: «Neigeait-il, cette nuit, de ce côté du monde où vous joignez les mains?»

De même que la fin de la suite II, nous arrachant aux «grands lés du songe et du réel», nous orientait dans la gratitude muette vers le lignage, de même, mais en mouvement inverse, la dernière phrase de la suite III, écartant la tristesse, nous ramène vers le lieu et le moment, mais avec, en plus, la promesse poétique qui fera de la pureté des neiges comme de toutes les tristesses des hommes, et de l'exil comme de la gratitude filiale, un chant libérateur:

Et la tristesse des hommes est dans les hommes, mais cette force aussi qui n'a de nom, et cette grâce, par instants, dont il faut bien qu'ils aient souri.

En Saint-John Perse, l'exil ne suscite pas, comme chez Hugo, l'ode vengeresse, mais «l'essaim des grandes odes du silence...»; pas de rocher-prophète, mais la terre et la mer ouvertes à l'infini; pas de *Châtiments*, mais le poème de la poésie.

Et la suite IV, cependant appuyée sur un homme «seul», un «hôte précaire de l'instant», un «homme sans preuve ni témoin», gonfle peu à peu sa flamme, dans cette chambre d'angle divinement métamorphosée en «lieu de grâce et de merci pour la montée des sûrs présages de l'esprit»; elle devient

l'hymne au songe, l'exaltation de la puissance rédemptrice, de «tout ce bien fongible où l'être engage sa fortune», ce bien que l'on consomme et qui se régénère, le «songe» inspirateur du vrai poète à «l'âme non guéable».

De *Neiges* la structure générale et les modalités d'équilibre à l'intérieur de chaque suite sont à rapprocher de celles d'*Exil*; en outre, la dernière suite de chacun des deux poèmes est faite de deux tirades dont la seconde est ultra-courte et en opposition à tout le reste par le contenu et le ton de son assertion pragmatique: «Désormais cette page où plus rien ne s'inscrit», dans *Neiges*; comme, dans *Exil*: «Et c'est l'heure, ô Poète, de décliner ton nom, ta naissance et ta race»¹³. Est-ce là encore un indice de deux «éclosions» proches, dans les premiers mois d'isolement?

Tout différent, à ce point de vue, est le *Poème à l'Etrangère*: son épure de développement juxtapose trois suites symétriques, constituées chacune de deux tirades dont la seconde se réduit à un verset-refrain de deux lignes¹⁴; cette disposition de formes rappelle celle d'*Amitié du Prince* et n'a presque rien de commun avec celles de *Neiges* et d'*Exil*. Et souvenons-nous que le *Poème* se distingue, par ailleurs, des deux autres par plusieurs traits: il a comme assise deux présences différentes concertantes, l'exilé-poète, le *je* du ludisme poétique élaboré (ce *je* «dit» les suites I et III) et l'exilée castillane, le *tu* indirectement signifié par les guillemets continus de la suite II («dite» par elle); les trois laisses sont animées par une quantité d'évocations concrètes du quotidien immédiat et des anciens jours d'Europe; et le poème devient, à la fin, presque un chant de liberté intérieure, dans la douceur mélancolique d'une mémoire sans amertume, en accord avec la douce mélancolie des syllabes parisiennes de «Rue Gît-le-cœur». Rien de semblable dans *Neiges* et *Exil* qui, de l'Europe n'appellent que deux ombres de femmes et qui, des paysages du moment n'évoquent que, d'une part, la neige muette qui efface tout et, d'autre part, dans *Exil*, rien que des sables, des mers et des vents anonymes.

Nous revoici devant le maître-mot et la pièce maîtresse! Encore faut-il, et avant tout, essayer de pénétrer le sens et la véritable portée de ce poème, plus médité, plus chargé et plus abstrait que *Neiges*.

On peut lire, et on lit le plus souvent, le poème *Exil* dans sa linéarité continue: même sous cet angle, il n'est pas toujours facile de toucher le grain intime de ce chant très savant ni de saisir les détails de signification des nombreuses notations elliptiques ou condensées qui surgissent, parfois de façon tranchante.

Dans la suite I, le lieu s'affirme, dans un claquement de lumière, par sa pure inanité et par ses morsures; mais il en sourd aussi, presque imperceptible, une seconde voyelle, peut-être annonciatrice, «Les spasmes de l'éclair sont pour le ravissement [*au sens étymologique*] des princes en Tauride». Suivant un inventaire exégétique: maison solitaire qui est elle-même comme lumière; océan, sables et ossuaire (vie absente, débris de vivants laissés sur la plage par la mer); soleil comme roué sur la pierre du seuil et éclaboussant tout de son feu; Été à l'éclat blanc comme plâtre, qui avive la douleur¹⁵; lieu «flagrant», en même temps brûlant et évident, de nullité... Mais le soleil, qui a monté d'un horizon marin fumant, quoique ininflammable comme l'amiante, c'est Phébus-Soleil... et c'est aussi Apollon-Poésie, bien capable de «ravir», d'emporter en poésie les princes d'exil, comme il l'a fait, en inspiration consolatrice, pour l'un de ces «princes en Tauride» («ordre» multiple fondé, par synecdoque d'un instant, sur *un* exilé aux rivages de l'Euxin), Ovide. D'où, le début de la suite II, «[...] pure amorce de ce chant [...]»: les sables d'exil vont être comme par magie la sûre assise d'une œuvre.

Non qu'il s'agisse d'exalter le néant! Ce qui se trempe dans cette «pure amorce», c'est le thème de la nudité, du principe qui se fait matière. Le grand poème qui va s'assembler «aux syrtes de l'exil» (dans ces vastes étendues de sables au fond de golfes désertiques), naît de rien et est fait de rien; il refuse toute contingence personnelle et se démarque des modèles (à d'autres l'esprit prophétique – «D'autres saisissent dans les temples la corne peinte des autels» – et le lyrisme liturgique de la *gens Julia* et de ses prêtres); il est tout à son chant et se fera sa propre substance, une substance dont ne seraient dignes, quant à l'exprimer, que la stridence de la fronde et le grondement du vent au fond des conques, car ce langage seul serait en accord avec les prémisses vacantes: abîme, embrun, «fumées des sables» (écharpes de sable emportées par les bourrasques), vent,

mer (la mer qui est esprit et qui met dans l'esprit une gravité sombre, toute crépitante de sel et de fermentation, «pestilences», «lait de chaux vive»). L'exilé lui-même, ainsi frappé par Apollon, ne peut être que nu et pur: toute chose lui est vaine... sauf les choses dépouillées («signes les plus fastes»: les présages du ciel que sont oiseaux, nuées, jeux de lumière – l'épave usée dans toutes ses fibres et devenue comme bois et cordes soyeux tels que les rêve le luthier...). Aussi, «une science m'échoit aux sévices de l'âme» (une science sort des exigences de l'âme sur l'être) et le poème se nourrit d'exil, se nourrit de l'exilé, et il sauvera de l'exil dans une pleine nouveauté.

La suite III remet en présence les deux actants, l'un venant habiter l'autre: car, depuis toujours, clameur, splendeur, «haute transe», le souffle et la vague mêlés, tout cela qui fait une phrase poétique universelle et sans césure, un ressac de toujours (ce «toujours» repris trois fois au début des trois laisses qui proclament cette permanence de splendeur), «cette plainte sans mesure» vient harceler sans répit l'exilé (qui s'est tu trop longtemps), cette «Mendiant» ne lâche pas l'étranger, elle en fait un «Saisisseur de glaives à l'aurore» (les glaives de la lumière qui naît avec le jour et avec l'inspiration), un «Manieur d'aigles par leurs angles» (d'aigles saisis par leurs grandes plumes disposées en faisceaux de poésie), un «Nourrisseur des filles les plus aigres» (filles militantes, acérées comme plumes de fer, exigeantes et cruelles inspiratrices), un nourrisseur (puisant dans son être même) des Sibylles qui susciteront les poèmes et les pourvoiront d'insurrections et de messages... Rien d'étonnant si, pour subir et <agir> ce «haut fait d'armes», et honorer ainsi son exil, le «Numide» doit «dépouiller sur les sables toute allégeance humaine».

Cette suite III est importante sur le plan général de la création poétique: elle éclaire et même définit le statut ontologique (cf. «Que voulez-vous encore de moi, ô souffle originel?») de ce dépouillé qui erre sur la vanité des choses, mais qui répond à la «haute transe» errant par le monde, ou, plutôt, qui la vit.

La suite IV est tout entière de retour sur soi et de retour sur le ravissement nocturne en Tauride. Mais une fois reconduite à l'aurore l'épouse nocturne, la Mendiant, la Partout-errante, l'inspiration visiteuse, à ce moment où l'on n'aperçoit plus que «l'esprit du dieu fumant parmi les cendres de l'inceste»

(l'inceste de l'inspiration, le viol de la raison humaine par l'exaltation du Songe, l'inceste de l'irruption lyrique et de la volonté), que reste-t-il du Songe, que reste-t-il des «poèmes nés un soir à la fourche de l'éclair»? Une trace infime, comme celle de la «cendre au lait des femmes», comme «une aile fossile prise au piège des grandes vêpres d'ambre jaune». Mais c'est bien assez pour prendre le relais:

*Et de toute chose ailée dont vous n'avez usage,
me composant un pur langage sans office,
Voici que j'ai dessein encore d'un grand poème délébile...*

délébile, en même temps précaire et éternel. La Nuit n'a abandonné, finalement, que quelques-unes de ses «mouches écarlates», il s'agit maintenant de poursuivre dans la grande épreuve d'une œuvre à construire.

Il y a dans la suite V une formule essentielle: «l'exil et ses clés pures», l'exil transcendé en un autre monde inondé de poésie, dans un retour à la nature profonde. L'exil est devenu dépouillement bénéfique, liberté de langage, intuition des valeurs d'univers, règne de l'âme dans le jour qui passe et dans la simple chose d'être: «l'oreille à ces coraux où gît la plainte d'un autre âge» (un autre monde et une autre époque), «me voici restitué à ma rive natale», c'est-à-dire, non pas, historiquement et restrictivement, la rive atlantique avec l'île antillaise, mais avant tout la rive marine, la mer, lieu de naissance par excellence et de prédilection – tout en restant en pleine communion avec la terre, mais dans ce qu'elle a de plus simple et de plus frêle... achaine, anophèle, squelettes d'oiseaux nains, sables, résines, arènes sans violence...

Mais Midi, l'absolu, Midi le juste du *Cimetière marin*, transperçant la journée de sa seule fulguration, comme l'os vert dans la chair des orphies, suscite, par opposition à ce moment d'éternité la montée de la tristesse, dans une conscience soudaine du «défaut» en toute chose. Dans ce monde humain et divin, feuilles de calcaire et algues, comme présides emprisonnées par l'eau marine, figurent une «dentelle au masque de la mort».

Contre cette menace de néant s'érigera l'œuvre: elle remplit particulièrement la suite VI, ce grand poème fait de rien, comme promis. Cette suite VI, longue énumération homolo-

gique, institue, en existence spéculative, un ordre des exilés, fait d'anonymes qui n'existent que dans l'unique mission qui grâce à eux s'affirme à l'être, une passion exclusive et nulle: par exemple, «ceux qui marchent sur la terre à la rencontre des grands lieux d'herbe». Les mondes médiocres dans l'utilitaire sont abolis, l'univers est un rêve informé dans le réel. Tous ces Inutiles sont dans le même état de pureté, d'ascèse et de passion que l'Etranger qui sur les sables a été investi par l'inspiration nouvelle et qui lui sacrifie le monde des hommes quotidiens. Nombreux sont-ils dans cette énumération homologique de trois longues pages, où l'ordre «prince de l'exil» est évoqué dans chaque article par un cas concret d'espèce, symbolique: l'ensemble est une véritable synecdoque concertante pour «poète». «Le verset final, dans l'équation qu'il établit, «Ceux-là sont princes de l'exil et n'ont que faire de mon chant», résoud la figure amorcée et fait équilibre à tout ce qui précède.»

Et l'un de ces princes, «Etranger»... «sans audience»... «à la lisière», en deçà du seuil, n'a «rien que de trouble à produire...», mais il «habitera son nom».

Comme dans *Neiges*, le «pur langage de l'exil» établit un contact fulgurant et total avec l'image de la mère et, ici, en plus, de «l'épouse». La suite VII se distingue des autres par cette irruption du cœur: ici seulement s'exprime vraiment le regret de ce que l'exilé a laissé «sur l'autre rive»: ce n'est pas tant un pays dans son épreuve – encore qu'il soit question de sources où prendront des forces ceux de ses fils qui le libéreront – mais surtout et presque exclusivement le lignage, le pur lignage de *Neiges*, et ses tendresses. Cri du cœur: mais il n'est point de révolte, et il n'y a pas non plus ici, comme dans *Neiges* («Qu'on nous laisse tous deux à ce langage sans paroles dont vous avez l'usage»), un long monologue-dialogue de ferveur. Au contraire, à la mère et à l'épouse, et à lui-même est bientôt faite l'invitation au sursaut: «Exècre, ô femme, [...]». Pour lui, l'humain n'est pas perdu: «sur la langue encore ce ferment du vieux monde», mais ce ferment agira «comme un sel». En tout cas, «nulle verveine aux lèvres»! Il se replongera dans sa pérégrination sur la marine, confiant dans les vertus des sables d'exil: leurs «hautes passions lovées» sifflent sous le fouet de l'éclair inspirateur et les thèmes sont purificateurs¹⁶. Il reste avant tout soucieux de dire la protestation de l'être («Nos pensers courent

à l'action [...]») et de «garder vivante parmi nous la force occulte de ton chant». Au-dessus des sables, au-dessus du lieu flagrant et nul, il y a la liberté, la volonté («honore, ô Prince, ton exil!»), la création qui transfigure l'exil.

Aussi la suite se termine-t-elle par une tirade d'une concision catégorique, «Et c'est l'heure, ô Poète, de décliner ton nom, ta naissance et ta race...»: sur le lieu flagrant s'érigent le poète et le poème; grâce à un certain exil, l'exilé, maintenant, habite vraiment son nom.

Cette lecture, assurément, a du sens; mais elle reste en surface, dans l'éblouissement de la lumière. Il faut se protéger le regard et tenter de voir plus au cœur, mais sans vouloir, au départ, et à tout prix, pénétrer tout de go dans la profondeur du texte: plutôt en contemplant d'abord son enveloppe matérielle sous un certain balayage du regard... qui révèle comme un relief typographique.

L'œil est alors accroché, avant tout, par l'abondance des guillemets: il ne s'agit pas ici des courts passages rapportant en discours direct telles paroles insérées dans l'assertion poétique (fin de la suite II, fin de la suite VI, fin de la suite VII), mais de blocs guillemetés qui s'affirment en pleine indépendance dans le cadre de la laisse. Si, à bon droit, on ne tient pas compte de la deuxième et très courte tirade de la suite VII, qui constitue une sorte de hors-texte, on se trouve, quant au reste, en présence de deux parties qui se distribuent comme suit:

A			B
		Suite I	
Laisse I (7 versets)			
		Suite II	
Laisse I (7 versets)
...	...		Laisse II (7 versets)
Laisse III (7 versets)
		Suite III	
...	...		Laisse I (3 versets)
...	...		Laisse II (3 versets)
...	...		Laisse III (3 versets)
Laisse IV (7 versets)
...	...		Laisse V (7 versets)

		Suite IV	
Laisse I (7 versets)
Laisse II (7 versets)
Laisse III (7 versets)
		Suite V	
...	Laisse I (8 versets)
Laisse II (7 versets)
		Suite VI	
...	Laisse I (8 versets)
Laisse II (4 versets)
		Suite VII	
...	Laisse I (7 versets)
Laisse II (7 versets)
		[Tirade II]	

Dans sa nudité, ce tableau révèle déjà bien des équilibres et des symétries, donc aussi, vraisemblablement, des relations sémantiques souterraines.

Outre la présence systématique des guillemets, une autre particularité formelle, tout extérieure encore, distingue les deux parties. L'ensemble *A* compte en tout dix laisses, dont la distribution suprêmement équilibrée n'est certainement pas un produit du hasard: neuf d'entre elles sont constituées de 7 versets et une dernière est faite de 4 versets, le volume de tous ces versets ne variant guère, puisqu'il va, grosso modo, de une à quatre lignes. La partie *B* est, elle, beaucoup plus variée: en tout, huit laisses, deux de 8 versets, trois de 7 versets, trois de 3 versets, le volume de ces versets s'étendant de 1 à 26 lignes! Et si l'on observe, de plus, combien, dans cette seconde partie le débit est plus mouvant, plus animé d'interrogatives, d'exclamatives, de vocatifs, d'interjections, de reprises d'éléments divers, on doit conclure que, simplement contemplées du dehors, ces deux parties se différencient sans faux-fuyant et même se personnalisent à tel point que leurs fonctions et leurs éventuelles vertus respectives demandent quelque lumière.

Exil semble ainsi fait de deux compositions, mais admirablement tressées en une unité expressive, l'analyse de surface en continuité l'a montré; donc, composition harmonique, ou, en tout cas, composition à deux voix accordées. Mais voix personnalisées: il suffit d'aligner, d'un côté, toutes les laisses *A*, de l'autre toutes les laisses *B*, de faire de chaque côté une lecture

suivie, et l'on verra que chaque ensemble accuse une déambulation cohérente, une unité de déroulement.

Deux voix, mais lesquelles, puisque, <matériellement>, c'est la même *persona* qui paraît <dire>: en *B*, par exemple, «Tu ne te tairas point, clameur! que je n'aie dépouillé sur les sables toute allégeance humaine.»; comme en *A*, par exemple, «J'ai fondé sur l'abîme et l'embrun et la fumée des sables.»

Mais en *B*, l'être impliqué ne <dit> pas seulement, il vit, ou plus exactement, il est vécu par un événement lyrique. Les deux voix ont affaire à ce même événement, <inspiration et création>, mais en *A*, l'exilé-poète se voit et s'analyse, observant la naissance et l'expansion du poème qui monte et s'affirme; en *B*, il est vécu par lui. Ou encore: en *B*, événement, voix de l'œuvre, voix du poème, produit poétique en acte; en *A*, voix de l'exilé, analyse poétique de l'événement lyrique vécu par ailleurs, presque rapport d'expérience... mais rapport poétique d'une expérience poétique.

Relisons dans cette nouvelle perspective, en soulignant, de ce point de vue, l'essentiel, sans plus nous attarder aux données de contenu immédiat, qui ont été éclairées au cours de la lecture linéaire.

L'ensemble *B*, d'abord – puisqu'il s'agit de l'événement – les laisses de la seconde voix, seconde seulement dans l'ordre de relation par le texte, la voix la plus dense, la plus bouillonnante, la plus elliptique, la plus lyriquement opaque.

A ce nouveau départ, la typographie nous lance encore des injonctions – et comme, chez Saint-John Perse, lors de l'élaboration définitive de l'œuvre, la moindre virgule était longuement pesée...

Les guillemets, quant à eux, sont indices d'attribution et non signes de clôture. Mais toutes ces laisses guillemetées sont, conjointement aux guillemets, sous le signe des trois points de suspension. Toutes ces laisses s'ouvrent par trois points de suspension, et dès la première («...Moins de souffles [...])», ainsi laisse ouverte même vers l'amont; et le dernier morceau du genre se termine par «[...] n'assaille encore sur son aire l'aigle équivoque du bonheur!...», laisse ouverte, quoique dernière, même vers l'aval. Il y a comme une béance antérieure et une béance d'après. C'est que, dès les premières syllabes et jusqu'aux dernières s'épanche là ce qui a été saisi du flux de la cla-

meur, les éclats interrompus, dans la linéarité du texte imprimé, par les laisses *A*; ce sont les tranches d'écoulement prélevées dans «la longue phrase sans césure à jamais inintelligible». Le poème, lui, issu de l'événement lyrique, est fait de ces prélèvements dans cette phrase sans coupure ni vers l'amont ni vers l'aval, phrase ontologiquement continue: le poème *B*, une fois achevé, a nécessairement ses limites d'existence, mais il reste là dans toute son émergence lyrique et ses signes de non-clôture.

Mais si toutes les laisses de *B* sont nettement ouvertes vers l'amont, grâce aux points de suspension, elles ne finissent pas toutes de la même manière: la laisse qui termine la suite III et la longue énumération homologique qui occupe presque toute la suite VI sont closes par un signe de ponctuation incontestablement fermant. Il semble donc que dans l'ensemble *B* s'inscrivent secondairement trois articulations, dans ce qu'a clamé l'épouse nocturne, la Mendiante, la Sibylle, la fille aigre...

La dernière de ces trois parties (à la suite VII) se range avec évidence, d'elle-même, à part, gonflée qu'elle est par une nostalgie et des sentiments immédiats, émotions trop personnelles vite écartées par le poète, et toutes différentes de ce qui précède, par la teneur, par la tonalité, par la nature, par la portée; d'où le point qui clôt la partie «inspirée» de la suite VI («[...] n'ont que faire de mon chant.»), qui, elle, était entièrement éruption du message.

La première partie, dans les suites II et III – et l'on observera la symétrie inverse entre laisses guillemetées et laisses non guillemetées: *ABA/BAB* – cette partie *B/BB* projette les antécédents, les prémisses et la montée de l'inspiration. Elle cesse, première halte interne, juste avant la suite IV (qui, elle, n'appartient par aucun de ses versets à la voix mystérieuse, et dont le dernier verset sera la calme constatation «Voici que j'ai dessein encore d'un grand poème délérable.»), et avant la laisse guillemetée de la suite V, qui, elle, introduit le «créateur».

Si, en tenant compte de ces données de rapport et de construction, on conduit, de près, une analyse qui voudrait être une analyse en attelage¹⁷, on en conclura que les deux voix conjuguent bien, sur deux modes respectifs, des messages de contenu similaire. Voilà une *Vita nuova* d'un tout nouveau genre: non pas des poèmes rassemblés après coup et commentés

presque littéralement, mais une fusion de deux cohérences poétiques qui progressent de conserve et de concert, et dont l'une est quand même un commentaire de l'autre, mais un commentaire qui est, lui aussi, poème. On conviendra aussi que le thème profond d'*Exil* n'est pas tant l'exil que la création poétique en acte, qui annexe cet exil et l'emporte. La matière du poème est la naissance du poème.

Mais l'exil lui-même, malgré sa métamorphose?

Son retentissement est bien différent selon que l'on vise l'une ou l'autre des deux <compositions> distinguées par l'analyse.

Pour l'homme <vécu> par la merveille (ensemble *B*), l'exil n'est là qu'en étincelles vibrantes illuminant l'événement: «âme numide» de l'exilé, qui va subir l'assaut (s. III); «sables d'exil» purificateurs (II); «Princes de l'exil», purifiés (II et VI); «l'exil et ses clés pures», ce qui nous dit son grain et ses puissances (V); le «pur langage de l'exil», qui a pouvoir d'établir le contact lyrique entre le Proscrit et celles qui attendent sur l'autre rive (VII); «stances de l'exil», qui seront le chant finalement épuré qu'il suscite (III). De l'exil ne sont donc retenues là, en crépitation discontinue, que son ascèse bénéfique et sa vertu d'élection. L'irruption du dieu, dans son absolu justificateur, transfigure. A la fin seulement du poème qui se fait – ou même déjà comme en dehors, puisqu'il s'agit de la suite VII – est affirmée, comme un argument contre la subite faiblesse qui est venue s'interposer, l'éternité de l'exil dans la condition de l'homme,

L'exil n'est point d'hier! l'exil n'est point d'hier!...

affirmée, ou, plus exactement rappelée, puisque cette assertion véhémement a été proférée dans la suite II, mais par la voix <analytique>, par la voix plus réflexive du poète <relateur>. Et c'est là un lien verbalement explicite entre les deux ensembles.

Cette voix qui <relate> est, elle, aggravée par tout le poids d'exil, depuis le lieu d'asile, «flagrant et nul», de la première suite, jusqu'à la reprise d'une «course de Numide» inexorable, à la dernière suite, après l'événement. Cette voix reste, dans le poète, celle de l'exilé, d'un homme qui dit et répète là ce qu'il est: «Périgrin» (II), «Etranger parmi les sables» (II), même s'il deviendra «Prince» par le fait qu'il <honorerait> son exil (III),

«étranger» (IV), «Etranger» (VI), «Hôte précaire» (VI), «Numide» (VII), «Prodigue» (VII)... et c'est cet Etranger qui, investi par la «Clameur», se fera «Saisisseur de glaives à l'aurore»...: l'âme de l'exilé est «âme numide» comme la Clameur est «chose errante», comme la «Mendiant» est «force errante», et voilà une autre corrélation en profondeur.

L'exil est partout: il est sables, «toutes grèves de ce monde», mer, vent, lumière implacable, posidonies sous-marines («une herbe illustre sous les mers»), «syrtes de l'exil»... mais dignes de se faire naissance d'un poème; il est univers de solitude, de vide, d'inanité, d'insignifiance... mais que vienne à clamer «le souffle originel», et «soudain tout m'est force et présence où fume encore le thème du néant».

Le pays d'exil est un monde aveugle et sourd pour le Proscrit, impénétrable pour l'Etranger, «Hôte précaire à la lisière de nos villes, tu ne franchiras pas le seuil des Llyods, où ta parole n'a point cours et ton or est sans titre»; les constellations elles-mêmes ont changé de nom...; mais l'Exil a d'autres messages...: «Et sur les rives très anciennes fut appelé mon nom».

L'exil est de toujours: non point perte d'un âge d'or, mais, en même temps, souvenir confus et vision incertaine. Exil et errance sont la condition de l'homme emprisonné dans sa solitude; ils sont la nature de l'être et de ce qui, en dehors de l'être, compte. En soi, l'exil est donnée préalable et assise particulièrement favorable pour qu'éclate l'écho que sera l'œuvre, le chant qui absout et donne un sens.

C'est ici qu'il faudrait aborder une étude élargie des rapports, très subtils, entre exil, nomadisme et solitude dans l'œuvre de Saint-John Perse. Comme en ce qui concerne plusieurs autres aspects de cette poésie, le monument-pivot est *Anabase*. Heureuse année 1924 qui a vu «libérées» presque en même temps *Amitié du Prince* et *Anabase*!

Amitié du Prince: l'œuvre que, secrètement, le poète chérissait le plus; la plus équilibrée, parce que le nomadisme y a un but, qu'il est régi, est ordonné et trouve son refuge pour la nuit; œuvre où le Prince, personnage maintenant souverain et maître de hauts desseins, règne dans une sérénité sage, bien qu'on le dise «dissident», dans sa solitude sédentaire.

Dans *Anabase*, le maître mot est, non pas «exil», mais «solitude»: *Anabase*, déclare le poète, est «le poème de la solitude dans l'action», mais surtout, sous le langage concret et presque emblématique, l'action dans la solitude de l'âme et la volonté de conquête spirituelle, le pouvoir de l'homme sur toute la terre, en quête de tous les signes en voyage, avec, en acte, la création poétique qui sauve: «beaucoup de choses entreprises sur les ténèbres de l'esprit». L'errance ainsi déclenchée ira, à travers *Exil* et *Vents*, jusqu'à *Chronique*: «Errants, ô Terre, nous rêvions...». L'Etranger d'*Anabase* et le Proscrit d'*Exil*, entre autres, ne seraient-ils pas des avatars spécifiques de celui qui représente l'ordre: le Prince de l'errance tout à l'éloge de sa solitude?

«Terre vaste à mon désir...»

Albert Henry

NOTES

* Faute de place n'ont pu être imprimées ici toutes les notes d'analyse ou de référence qui accompagnaient le corps du texte.

OC = Saint-John Perse, *Œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, nrf, Gallimard, tirage de 1982. C'est ce tirage qui, pour les textes, est le plus sûr et le plus complet; il faut seulement, dans la «Biographie», p. XXXIII (pour l'année 1963), rétablir le texte de 1972, qui a été indûment tronqué dans le second tirage, de 1978 (lequel a servi pour la préparation du tirage de 1982).

Au cours des analyses, j'utilise, pour désigner les divers modules de composition élaborés par Saint-John Perse, les termes suivants: *verset* (dans son sens généralement accepté) – *laisse* (suite de versets séparés d'autres laisses éventuelles par un blanc typographique; une laisse peut être faite d'un seul verset) – *tirade* (ensemble de laisses, séparé d'autres tirades éventuelles par un astérisque en milieu de page; une tirade peut être faite d'une seule laisse, ou même d'un seul verset-laisse) – *suite* (unité textuelle numérotée par un chiffre romain, et commençant à la page) – *partie* (sous-ensemble titré, à l'intérieur d'une œuvre, et commençant normalement en belle page) – *développement* (unité textuelle numérotée, en milieu de page, par un chiffre arabe, et faisant partie d'une suite; à partir de *Vents*).

¹ Cf. *OC*, p. 1058 et p. 1063. Encore, p. 1065: «C'est ma dernière lettre d'exil, ou de fin d'exil».

² Le mot qui revient le plus souvent est «dépaysement»: on le retrouvera encore, non seulement en 1907, dans une lettre à Gabriel Frizeau (*OC*, p. 728), mais même encore en 1911, dans une lettre à Claudel (*OC*, p. 719). Pour la lettre de Larbaud, voir *OC*, p. 1091.

³ Cf., entre autres aveux, ces lignes de la lettre à Conrad, de mai 1921 (*OC*, p. 886): «[...] du fait de ma naissance, de mon enfance et de mon très long atavisme insulaire dans une petite île des Caraïbes, la mer est pour moi chose élémentaire, comme mêlée à mon sang même; et qui a fini, à mon insu, par tout envahir.» ...jusqu'à *Chronique (VI)*, par exemple: «[...] mer d'outre-mer et d'outre-songe et nourrice d'eaux-mères: celle-là même que nous fûmes, et de naissance, en toutes conques marines...».

⁴ Nous imprimons *EXIL*, quand il s'agit du recueil, et *Exil*, quand il s'agit du poème. Dans les publications visées, il y a parfois des différences quant au corps des caractères, ou bien une distribution grandes capitales/petites capitales. – Pour d'autres analyses d'*EXIL*, parfois différentes de la nôtre, voir Arthur Knodel, *Saint-John Perse, A study of his Poetry*, Edimbourg, 1966, pp. 60-83 – Roger Little, *Saint-John Perse*, Londres, 1973, pp. 21-27, et Saint-John Perse, *Exil*, edited by R.L., 1973; R. Little avait consacré sa thèse (University of Durham, 1969, dactylographié) à *Exile and the poet, A study of the theme of exile in the poetry of Saint-John Perse*.

⁵ Et même deux publications, à Buenos Aires: celle de 1944 (achevé d'imprimer le 8 octobre 1944) et une édition de luxe en 1945 (achevé d'imprimer le 5 février 1945).

⁶ L'ordre d'impression des pièces est bien conforme au titre: *Exil suivi de Poème à l'Étrangère, Pluies, Neiges* (Paris, Gallimard, 1945; achevé d'imprimer le 12 juillet 1945; coll. Métamorphoses, XXIV); mais *EXIL*, en grands caractères, se détache nettement sur la page de titre, et le mot sert de titre courant, à droite et à gauche, tout au long de l'ouvrage.

⁷ Translation by Denis Devlin, Bollingen Series XV, Pantheon Books, New York, 1949; même dans la «second edition», non datée, dont j'ai un exemplaire sous la main; la notice imprimée sur la jaquette dit pourtant: «The text contains slight revisions to conform with the new edition of the *Œuvre poétique* of Saint-John Perse recently published by Gallimard in Paris» (donc, l'édition de 1953).

⁸ Recueil qu'il faut, pour plusieurs raisons, manier avec prudence: cf. Saint-John Perse, *Nocturne*, réédité au X^e anniversaire de la mort du poète avec des états manuscrits et une étude d'Albert Henry, Paris, Gallimard, 1985, pp. 43 et ss. – Sur le recueil *LA GLOIRE DES ROIS*, voir J. Robichez, *Sur Saint-John Perse, Eloges, La Gloire des Rois, Anabase*, Paris, 1977, pp. 91 et ss.

⁹ Cf. *OC*, p. 548.

¹⁰ Cf. *OC*, p. 942.

¹¹ Toujours avoir présent à l'esprit ce passage révélateur dans une lettre à Roger Caillois, du 2 juillet 1942: «Si je n'ai pu vous réserver mon premier texte libéré, c'est que des amis en ont disposé autrement, à qui j'avais donné mon manuscrit. Je ne pensais pas alors à une publication [...]». (*OC*, p. 957.)

Laissons les coquetteries d'auteur et retenons qu'à côté de ce «premier texte libéré» [*Exil*], il y avait certainement d'autres textes non encore «libérés». Et n'oublions pas que chez un Saint-John Perse il y a des étapes, importantes, dans la création: poème → conçu, esquissé, élaboré,... parfois «libéré», et parfois encore, remanié après «libération».

¹² La première date est la date de composition – selon le poète – la seconde est la date de publication.

¹³ Quant à ce qu'on peut appeler les schémas prosodiques, on peut en comparer les projections réduites que voici:

Neiges

- Suite I : 1 laisse de 4 versets de volumes similaires;
 Suite II : 1 laisse de 4 versets de volumes similaires;
 Suite III : 1 laisse de 6 versets de volumes similaires;
 Suite IV : deux tirades, dont 1 tirade d'une laisse de 5 versets de volumes similaires et 1 tirade d'une laisse-verset d'une seule ligne.

Exil

- Suite I : 1 laisse de 7 versets de volumes similaires;
 Suite II : 3 laisses de 7 versets chacune, de volumes similaires;
 Suite III : 5 laisses dont 3 de 3 versets chacune, de volumes similaires, et 2 de 7 versets chacune, de volumes similaires;
 Suite IV : 3 laisses de 7 versets chacune, de volumes similaires;
 Suite V : 2 laisses, dont 1 de 8 versets de volumes similaires, et 1 de 7 versets de volumes similaires;
 Suite VI : 2 laisses, dont 1 de 8 versets, de volumes très étoffés, et plutôt en crescendo, sauf le verset de clôture, et 1 laisse de 4 versets, de volumes similaires;
 Suite VII : deux tirades, dont 1 tirade faite de 2 laisses de 7 versets chacune, de volumes proches, et 1 tirade d'une laisse-verset d'à peine plus d'une ligne.

Le schéma prosodique de *Pluies* sera cependant de même type, avec ses 8 premières suites faites, sauf la septième, d'un même nombre de laisses de 3 versets chacune (symétrie plus poussée que dans *Neiges* et *Exil*) et sa dernière suite, IX, faite de deux tirades, comme dans les deux poèmes cités, encore que la seconde tirade ne se détache pas, ici, de la première par la matière de contenu et la tonalité du dire.

¹⁴ Suite I: 1 tirade faite de 5 laisses de deux versets chacune, versets de volumes similaires, et 1 tirade faite d'un verset-refrain de deux lignes;

Suite II et Suite III: idem, sauf que la première tirade compte ici respectivement 6 et 9 laisses.

¹⁵ Par un processus de «transfigure» que l'on rencontre plusieurs fois chez Saint-John Perse, le poète introduit dans un complexe métaphorique («L'Été de gypse aiguise ses fers de lance dans nos plaies») un constituant métaphorique revivifiant une métaphore qui a été à l'origine d'un terme technique: «fer de lance» désigne, dans la terminologie géologique, une forme de cristallisation particulière propre à une espèce de gypse, le gypse «fer de lance».

¹⁶ Le «nitre» répond à l'éclair, qui anime la création, et que l'orage entretient dans cette suite VII; il figure le «sel» de l'inspiration poétique. Le «natron» (dont se servaient les Egyptiens pour la préparation des momies) figure la mort, mère du néant et de la pureté. La phrase «Le nitre et le natron sont thèmes de l'exil», dans son contenu, ses allitérations et son rythme est presque la formule symbolique de l'agencement symphonique du poème.

¹⁷ Voici, compendieusement, selon la voix *B* d'abord:

Suite II, laisse 2: montée de la clameur, dans la vanité, reconnue et exaltée, de toutes choses;

Suite III, laisses 1, 2, 3: l'éternelle clameur révélatrice toujours à la poursuite de l'âme de l'exilé; laisse 5: la rumeur s'amplifie sans cesse de par le monde et investit l'âme, où elle se nourrira de tout l'être;

Suite V, laisse 1: acception et salutation à la simple merveille de cette naissance du chant et de l'être... malgré le pressentiment d'une faille dans l'étable de Midi;

Suite VI, laisse 1: gratuité du «pur langage sans office», actualisé, constituant, en même temps, un hommage à tous ceux qui sont habités par la même passion exclusive et désintéressée que l'exilé-poète; – au delà d'une sorte de coquetterie d'auteur, la partie centrale de l'ensemble *B* (dans les suites V et VI) est le «grand poème délébile»;

Suite VII, laisse 1: en changement de registre, effusion de nostalgie, suivie bientôt d'une injonction contre toute faiblesse sentimentale.

Quant à la voix *A*, c'est essentiellement le même message qu'elle nous propose, mais sur un autre «mode», plus volontairement lucide et moins emporté:

Suite I: dans le lieu, nu, et le moment, solitaire, un rappel et un présage («Les spasmes de l'éclair [...])»;

Suite II, laisse 1: prémisses de l'inspiration, acceptées; et laisse 3: naissance d'un chant, d'un être neuf et d'un monde;

Suite III, laisse 4: force et présence accueillies dans l'être inspiré, malgré ses réticences, vite écartées;

Suite IV: l'inspiration s'en est allée avec la nuit, il ne reste que des parcelles infimes et apparemment vaines; l'être remis à sa solitude veut cependant construire de cette poussière, mais en passant tout «au cilice du sel»;

Suite V, laisse 2: les ombres du soir et la conscience de la mort;

Suite VI, laisse 2 (*OC*, p. 135): solitude et précarité dans l'aliénation quotidienne, mais affirmation de soi;

Suite VII, première tirade, laisse 2: contre la nostalgie et le sentiment, satisfaire aux exigences cruelles et bénéfiques d'un exil dépassé par la poésie; deuxième tirade: et puis, quand même... «Et c'est l'heure, ô Poète, de décliner ton nom, ta naissance et ta race...», sentence qui fait écho, en opposition majeure, à la parenthèse, presque détachée, de la suite III, «(Qui sait encore le lieu de ma naissance?)».

