



HAL
open science

Quelques remarques à propos d'Amers, de Saint-John Perse

Pierre Géraud

► **To cite this version:**

Pierre Géraud. Quelques remarques à propos d'Amers, de Saint-John Perse. *Expressions*, 1999, 14, pp.71-101. hal-02406148

HAL Id: hal-02406148

<https://hal.univ-reunion.fr/hal-02406148>

Submitted on 12 Dec 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

QUELQUES REMARQUES À PROPOS D'*AMERS* DE SAINT JOHN PERSE

Pierre GÉRAUD
IUFM de la Réunion

Dire

S'il est une dimension totalement absente de l'œuvre de Perse, c'est la dimension lyrique, celle des épanchements du « moi », du langage de la subjectivité contingente et de ses émotions. Un texte, un écrit développe ses sinuosités devant le lecteur, texte dont on ne sait à qui l'attribuer, écrit dont on ne sait qui l'a écrit.

Certes, un poète est nommé, et à plusieurs reprises. Mais en nul lieu il n'a le privilège du « je ». De lui, il est parlé à la troisième personne, ce n'est jamais lui qui, comme tel, a le monopole du bâton de la parole.

D'autre part, si le « je » apparaît en quelques occasions, il s'agit toujours d'un « je » décalé, variable à référer à l'un des personnages mis en scène par la parole de l'œuvre : « je » du poète certes, mais aussi « je » de l'amant, de l'amante, etc.

Jamais l'auteur ne se situe lui-même par rapport à son dire ; il semble au contraire que tout son effort consiste à s'effacer, à s'oublier derrière lui. Jamais non plus n'est mentionné le sujet de ce dire, à tel point que le « dire » de Perse paraît ne se pouvoir conjuguer qu'à l'impersonnel. Le texte donne ainsi l'impression de n'exister que de lui-même, sans jamais révéler ni laisser soupçonner quelque trait, fût-il intime, d'une quelconque contingence dont il serait issu. On sait d'ailleurs que Perse prenait un soin extrême à mettre l'écart le plus grand entre ses activités mondaines et son œuvre poétique. De là peut-être, de cette absence de tout référent subjectif qui polarise la lecture, la raison d'être de ce caractère labyrinthique, de cette impression d'insaisissable, de ce sentiment d'écrasement devant une nécessité logique qui nous échappe, que l'on ne peut manquer de ressentir à la première lecture d'*Amers*. Nul fil directeur ne guide le lecteur, nul chemin balisé ne le conduit dans ce poème colossal, dressé là comme un monument existant par soi-même.

La structure même du texte accentue cette impression de souveraine clôture sur soi, de compacité hautaine. Invocation, strophe, chœur, etc. : le texte est théâtralité déréalisée, mouvement, allure déterminés par une logique purement intrinsèque. Dès les premiers mots, le lecteur se trouve jeté en plein cœur d'une machinerie à l'œuvre, sans que rien, ni introduction, ni propos préliminaire ou *captatio benevolentiae*, ni discrète didascalie ne lui ménage un accès facile. Étranger surgissant sans qu'une place ne lui ait été assignée, voyeur incongru confronté à sa propre prétention d'assumer le sens, à sa propre capacité à l'entendre, il ne se trouve renvoyé, par cette masse compacte et libre, indifférente à tout effet, qu'à sa propre puissance. C'est de cette autarcie majeure du texte, de cette souveraine indifférence aux référents, aux interrelations ou aux traductions possibles que provient ce caractère de froideur glaciale et d'obscurité attribué très généralement aux œuvres de Perse, et que lui-même d'ailleurs, avec insolence, revendique : « ...Ils m'ont appelé l'Obscur et j'habitais l'éclat » (p. 283)¹

De fait, plusieurs sujets, plusieurs figures, éphémères et denses, s'emparent tour à tour, et au même titre, de ce « je » ou de ce « nous » instable et fragile, support de toute parole possible, de toute parole advenue comme une fête. « Je » éclaté, unité brisée d'un « je » qui s'y contemple en miroir imprécis, celui de l'Auteur qui habite ou se perd simultanément en tous les recoins, tous les moments, tous les espaces, les passions même les plus contradictoires, les plus inconciliables que le poème met en scène.

Matériellement, l'apparence atypique du poème est due au constant mélange d'éléments hétérogènes, issus du domaine historique (mythologie, histoire ancienne, histoire coloniale), géographique (Antilles, terres mythiques directement inspirées des paysages réels ou légendaires mentionnés dans les textes des voyageurs grecs d'Hérodote à Strabon, et des grands voyageurs arabes, chinois, indiens, européens). Ce mélange se retrouve en particulier dans la luxuriante coexistence d'espèces botaniques, animales et ethnologiques qui émaille le texte de son incessant chatoisement de dépaysement et d'exotisme.

Cette multiplicité de facettes, résultat d'un travail de déterritorialisation systématique, déconstruit donc toute protection à la recherche d'une unité fondatrice. La déconstruction affecte d'abord les trois unités, de temps, de lieu et d'action. Mais, plus radicalement, elle affecte le centre d'émergence de ces trois unités, qui est l'unité première et irréductible du sujet.

1. Les références sont données dans l'édition de La Pléiade.

Il n'est donc pas de sujet un, démiurge prétextuel présidant à la fabrication technique du texte, sujet de l'énonciation qui serait la condition de possibilité de la production du poème en même temps que son ultime référent constant, mais un sujet en gestation, sujet non pas maître du texte, mais soumis aux aléas du texte dont il investit ponctuellement, subrepticement, la multiplicité, s'y faisant ça et là un îlot d'existence, et se construisant en lui plus qu'il ne le construit. Postérieur et non antérieur au texte, le poète est œuvre dans l'œuvre, et non réalité transcendante à l'œuvre et qui serait de cette manière saisissable par d'autres voies plus lisses, plus acroamatiques.

De plus, ce poète, qui à l'occasion apparaît dans le poème, n'est rien d'autre que l'un des multiples personnages qui le peuplent, il n'est qu'un des éléments du texte parmi d'autres. Cet élément cependant est éclairant par ce qui, à son propos, se dit de la Poésie : double spéculaire dans le miroir brisé qu'est le monde fracturé du poème, il est focalisation ponctuelle d'une bribe de sens où l'œuvre entreprend de s'apercevoir elle-même.

Tout d'abord, ce poète est masqué : « Récitation en marche vers l'Auteur et vers la bouche peinte de son masque » (p. 265) ; ou bien encore, toujours à propos du poète : ... « l'homme au masque d'or » (p. 385.)

Homme masqué, revêtu d'ornements et d'habits d'apparat, prenant son sens et sa dignité non de ce qu'il est de par les aléas de son histoire personnelle, mais de la fonction qu'il assume, le poète surgit, précédé et porté par le texte, comme s'il n'était qu'un simple rhapsode. La Poésie se définit ainsi non comme la production d'un individu, mais comme l'assomption par un individu du rôle défini par une cérémonie rituelle, plus proche de l'incantation shamanique que du lyrisme subjectif. La tâche première du poète, comme en témoigne son masque, est d'occulter son individualité, d'y renoncer au profit d'un texte pré-existant, primordial, et dont il se doit d'être le servant : « Tout envahi, tout investi, tout menacé du grand poème, comme d'un lait de madrepore ; à son afflux, docile... » (p. 263.)

Certes, la signification originare de la *poiësis*, de la production, est préservée – mais retournée : ce n'est pas le poète qui fait l'œuvre, c'est au contraire l'œuvre qui fait le poète. Et le poète n'est plus celui qui crée, et qui, autorisé de sa puissance créatrice, écrit ou s'écrit comme on s'escrime, mais celui qui, docile à la dictée, écrit. « Ah ! Qu'un Scribe s'approche et je lui dicterai... » (p. 267.)

Plus exactement, donc, puisque le dire précède l'écrit et le conditionne, le poète est celui qui dit. Si dire il y a, et si la tâche poétique est de mettre

au monde l'authenticité du dire, ce dire ne doit porter nulle marque de la subjectivité limitée de son auteur, de son acteur pourrait-on dire, mais l'ex-céder de partout, la déborder, l'halluciner de telle sorte qu'il ne se reconnaisse plus en cette parole qu'il profère, mais qu'elle habite en lui, qu'elle vive par sa médiation une vie autonome, comme pur Récit, texte à dire dans le respect et l'oubli de soi : « Nous t'acclamons, Récit ! - Et la foule est debout avec le Récitant » (p. 379.)

Mais si la poésie de Perse ne consiste pas en un écrire, mais en un dire, dire existant par soi, incarné par le récitant et non forgé par un quelconque producteur, ouvrier des tropes, artificieux ingénieur des rythmes et des mètres, il en résulte une double conséquence :

- la première est celle-ci : que le « texte » reçoit une double signification, et se comprend soit comme une architecture primordiale du signifiant, sorte de *Urtext* inassignable commandant la structure du dire poétique, soit comme une architecture terminale reflétant le travail d'interrelation poétique du Texte primordial ;

- la seconde conséquence est que ce dire poétique s'enracine dans le mythe, dont le propre est d'être là, massif et fascinant, dans la seule résidence imprévisible de sa récitation et dans la perte immémoriale de son origine subjective – et non dans le conte, comme le soutient, avec une légèreté répréhensible, Albert Yoyo (*in Saint John Perse et le conteur*, Bordas).

En effet, par plusieurs traits, le texte de Perse s'apparente au mythe, dont il assume à la fois le mystère originel et l'insaisissable force de présence.

D'abord, tout comme le temps que dit le mythe, le temps que dit la poésie de Perse est un temps tellement vague, tellement imprécis qu'il s'apparente fort à un non-temps. Toute structure chronologique est bousculée, des éléments historiquement hétérogènes sont entremêlés, et la structure même du texte n'est pas linéaire et temporelle, mais circulaire et figée. Aucune succession dans le récit, aucun point de repère chronologique, tout est « en même temps », c'est-à-dire hors du temps, hors de l'illusion éclatée de la hachure de l'espace et du temps :

« Et c'est d'une même étreinte, comme une seule grande strophe vivante, qu'elle [la poésie] embrasse au présent tout le passé et l'avenir, l'humain avec le surhumain, et tout l'espace planétaire avec l'espace universel » (*Discours de Stockholm*, p. 445.)

Portée à la limite du désir d'assimilation, s'étendant à la totalité de ce qui est, cette poésie ne se déroule même plus dans le temps, mais présente

dans son espace figé des éléments intemporels juxtaposés. Ainsi s'explique cette impression de hiératismes qui nous saisit devant le texte, comme devant la coque imperméable d'un mythe.

En outre, comme le mythe, le texte de Perse manifeste une attention aiguë aux détails les plus insignifiants. Constamment l'essentiel et l'inessentiel sont mêlés, le regard se trouve contraint à un perpétuel changement d'échelle. Ainsi le mythe abonde en descriptions détaillées, dont le seul effet semble être de créer des points d'arrêt pour la pensée, de bloquer la course du temps dans un présent d'hypnose, oasis de jouissance gratuite vouée à la célébration de l'étant dans ses formes les plus fragiles, les moins chargées d'être, et qui ne paraissent pas nécessaires à l'économie générale du récit. En effet, l'un comme l'autre font constamment surgir, au détour d'une phrase, et pour une unique et brève apparition, des personnages, dont on ne sait ni qui ils sont ni quel rôle ils jouent, des animaux, des choses multiples et variées, présences déroutantes dont la seule fonction, dirait-on, est d'être nomades, pour le simple plaisir de les nommer. Le texte en retient cette apparence de fouillis grouillant, de nomenclature hétéroclite, et de juxtaposition d'éléments moins pris dans leur fonction au sein d'une logique de récit qu'exhibés pour eux-mêmes dans une logique d'accumulation jubilatoire.

Enfin le mythe livre en secret, à qui sait l'entendre, à qui est initié, un sens caché, suprarationnel, à la limite de l'indicible : il n'est susceptible que d'une interprétation, non d'une analyse. Et ce, parce que le mythe, en lui-même, fonde la parole, en liant à un Texte en lui-même inaccessible la parole inaugurale qu'il instaure, creuset primordial où s'élabore du même élan le sens profond et fondamental de l'être, la destination de ce qui se joue dans l'existence, de ce qui est en jeu dans le grand drame du monde, et institue les règles de la structuration du dire capable de supporter ce sens.

Pareillement, le Poème n'est rien d'autre que la venue à la parole d'un texte immémorial et fondateur, que le poète toutefois ne peut dire que parce qu'il en a assumé, aussi, la venue au langage. Paradoxe de la création : loin d'être l'impression du sceau subjectif dans la matière linguistique, la création tente de sceller les retrouvailles d'une Œuvre et d'un Texte, leur adéquation absolue par-delà la médiation, nécessaire sans doute, mais trop lourde dès qu'elle est perceptible, du poète. C'est pourquoi toute trace de subjectivité se trouve être non seulement absente, mais traquée, gommée, bannie comme une scorie marquant définitivement l'échec du poète.

Aussi le travail poétique s'apparente-t-il à un défi, à une entreprise folle, à une mise en jeu d'intérêts tels que celui qui s'y engage ne peut pas en être inconscient. Cette conscience de la difficulté comme de l'éminente dignité de l'écriture, le poète la proclame : « Moi, j'ai pris charge de l'écrit, j'honorerai l'écrit. Comme à la fondation d'une grande œuvre votive, celui qui s'est offert à rédiger le texte et la notice » (p. 264.)

Qu'en est-il exactement de cette difficulté ? Elle doit être située sur deux plans différents.

En premier lieu, elle vient de ce que nulle inspiration soudaine n'assure, indépendamment du poète, cette collusion parfaite du Texte et du Poème : la rectitude, la pertinence, la précision poétique ne peuvent être que le résultat d'un patient travail sur la matière rétive du langage, travail qu'aucun état privilégié, transe, vaticination, encore moins modelage automatique de l'écrit, ne peut épargner.

En second lieu toutefois, la Poésie n'est pas rhétorique, elle ne s'épuise pas dans cette mise en forme de la matière linguistique, qu'elle n'effectue que pour la transcender vers ce qui en constitue le but ultime : la profondeur du sens. Ce n'est qu'une fois dépassé le jeu technique avec les mots, une fois effacée toute trace du dur labeur de création, que la Poésie peut se connaître comme telle : parole qui, dans l'oubli voulu de la médiation, s'offre au texte comme son corps de transparence :

« Il n'est rien de mythique dans une telle poésie. Rien non plus de purement esthétique. Elle n'est point art d'embaumeur ni de décorateur. Elle n'élève point de perles de culture, ne trafique point de simulacres ni d'emblèmes, et d'aucune fête musicale elle ne saurait se contenter. Elle s'allie, dans ses voies, la beauté, mais n'en fait point sa fin, ni sa seule pâture » (*Discours de Stockholm*, p. 445.)

La tâche du poète a donc un statut ambigu : lourde tâche, elle ne doit en aucun cas être perçue, et doit s'effacer devant l'accomplissement autonome du Poème ; née de l'exigence d'un écart à combler entre le Texte et la Parole, elle ne peut être travail technique, artisanat verbal, œuvre sans cesse recommencée d'un ouvrier du langage, mais rapprochement et collusion effectuée sans marque de soudure.

Dans la mesure où elle a pour fin d'ouvrir la voie la plus légère, la plus aisée au Texte vers la Parole, cette tâche consiste essentiellement à constituer un lieu de la médiation qui accueille et joigne sans violence ni artifice la complexité irréductible du Texte d'un côté, et les possibilités majeures du langage de l'autre, afin d'en célébrer les noces. Et ce lieu de la médiation ne

peut apparaître que comme le lieu intérieur et secret de l'âme du poète. Brouillons, ratures, essais, rejets. bataille constante avec le verbe, ses méandres, ses refus : on comprend aisément que rien de tel ne se laisse entrevoir dans la conception du travail poétique que se fait Perse, parce qu'il s'agit au contraire d'une mitigation, d'un retrait en soi, d'un travail intérieur, dont l'écrit n'est pas condition, mais trace. Le poème est d'abord le résultat de la réalisation effective de la coïncidence réussie dans la médiation du Texte et de la Parole : « Car il y avait un si long temps que j'avais goût de ce poème, et ce fut tel sourire en moi de lui garder ma prévenance » (p. 263.)

Cette longue patience toutefois, ces dédales intérieurs de la maturation, de la modulation, n'épuisent pas toute la signification de la difficulté de la tâche du poète ; ou plutôt, cette difficulté est constamment aggravée par l'importance du risque qu'elle comporte. À chaque instant, le poète est menacé par le risque de « sécheresse » (p. 290), c'est-à-dire par le danger de voir soudain manquer à sa plume, ou à sa voix, le Texte fondamental. « Mais la lèvre divine errait sur d'autres coupes, et la Mer à longs traits se retirait des songes du poète » (p. 290.)

Que signifie ce risque ?

Je dirais d'abord qu'il ne s'agit pas du trivial risque du silence : le silence en effet n'est pas, pour Perse, le symptôme de l'échec de la poésie, mais plutôt son complément indispensable, voire son véritable achèvement dans le retrait silencieux de l'homme du langage devant la densité de la pure présence. « Et l'homme au masque d'or se dévêt de son or en l'honneur de la Mer » (p. 385.)

Pire que le silence, c'est la médiocrité qui menace le poète, le risque de ne donner jour qu'à des « textes avilis » (p. 290), des textes qui n'accomplissent pas leur fonction, et ne sont pas à la hauteur de l'exigence qui doit dicter aussi bien l'écriture que son autre versant, la lecture. Dans une lettre de 1963 « À ceux des Cahiers du Sud », lettre dans laquelle, au passage, il situe sa poésie dans la lumière du néoplatonisme, Saint-John Perse écrit ceci : « Une seule ligne de partage court au travers de votre carte géographique : celle qui sépare la littérature d'eau vive de la littérature d'eau morte, ou de sédimentation » (p. 533.)

Puisque le poète n'entretient pas avec « son » œuvre le rapport qu'entretient un artisan avec son ouvrage, puisque ce ne sont ni son habileté rhétorique, ni sa maîtrise technique qui font ses qualités de poète, c'est que la

« ligne de partage » réside tout à fait ailleurs que dans l'écriture, que la poésie n'est pas un art d'écrire. Plutôt : « La poésie est d'abord mode de vie – et de vie intégrale » (*Discours de Stockholm*, p. 444.)

Il s'agit bien, donc, d'une aliénation de l'individu, de toute sa réalité, de toute sa puissance, à quelque chose d'autre, d'une « vocation » (p. 264) au sens plein du terme : la lourde tâche du poète est de se plier entièrement aux dures exigences du texte, qui l'appelle, qui s'approche, qui attend d'être écrit, d'être dit. Au poète, le texte demande seulement qu'il ne fasse pas obstacle à la récitation, qu'il en devienne le serviteur fidèle.

Cette initiation personnelle, cet abandon de soi, de ses limites subjectives, se fait à deux niveaux, que l'analyse distingue, mais qui, indissolublement, constituent l'unité de l'acte poétique : la découverte de la forme la plus adéquate, et la quête du sens le plus profond, alliance qui éclatera dans la production du « plus grand texte ». C'est donc aux tréfonds de lui-même, c'est au creuset d'une âme qui a su se faire attentive au texte, fascinée par le texte, passionnée par lui, que se forgera le joyau poétique, alchimie supérieure, et non plate technique : « Trouve ton or, poète, pour l'anneau d'alliance » (p. 274.)

De fait, l'art poétique de Perse définit un programme total, exigeant aussi bien le renouvellement du matériau (le vers, la strophe) qu'un renouvellement, peut-être plus profond, de la langue elle-même.

Laisser passage à un texte plus ample que le texte lyrique : ceci exige un achèvement de la forme, qui soit non pas destruction, mais traque et extorsion de toutes les possibilités dont elle est grosse. Nulle révolte syntaxique chez Perse, nulle contestation des prétendues limites du langage, mais une célébration, une exaltation de la langue, qui la porte à ses limites : « Ah ! qu'un plus large mètre nous enchaîne à ce plus grand récit des choses par le monde... » (p. 293)

De fait, la base métrique de Perse se laisse analyser en un double processus de décomposition et de restructuration : décomposition de l'alexandrin classique en sa rythmique atomique élémentaire (deux syllabes) et réutilisation de ce noyau en une combinatoire plus vaste, ayant pour point d'appui deux, quatre, six, huit syllabes et leurs surcombinaisons. Ainsi :

- 4+4+4+4 (Mer de Baal, Mer de Mammon...) (p.380) ;
- 8+8 (Mer utérine...) (p. 380) ;
- 4+4+(8+8)+12 (Mais toi tu vas...) (p. 377) ;
- 12+8+12 (Et notre cœur est avec toi...) (p. 377).

Parfois même, le mètre accueille l'impair, comme une brève extrasystole : 12+8+13 (Elle est mer de mer ivre...) (p. 376).

Ce ne sont là que de simples indications ; des érudits ont, avec patience, analysé ces points. Je retiendrai simplement cette caractéristique de la poétique de Perse qui est un mètre extrêmement large, un rythme incantatoire de « scansion » (p. 292) où l'immuable tambour binaire, pulsation vitale, cœur vivant du verbe en son éclosion, toujours répété, toujours sursaturé de sa propre réitération imprévisible, incalculable, comme une magie de chaque instant, dit la persistance de la structure simple du rythme maîtrisé dans la prolifération à l'infini de figures de coalescence de la vie qui se pousse au-delà d'elle-même, au-delà de la puissance du souffle, mais toujours reconnaissable à cette musique simple qu'elle distille même dans ses formes les plus élaborées.

L'essentiel en est la mise en place d'un rythme dual d'appui et de retrait, de flux et de reflux, de ce couple toujours d'approche et de retrait qu'est le mouvement même de la mer, qui ne peut se saisir que dans un « très beau style périodique » (p. 266), style et mètre inscrivant désormais un rythme originaire à toute la trame de la parole, la coulant dans le moule de la source première qu'est cette mouvance infinie et simple qui environne toute chose humaine, toute chose. « Et maille à maille se répète l'immense trame prosodique – la Mer elle-même, sur sa page, comme un récitatif sacré » (p. 371).

Aussi, ce travail du mètre aboutit-il à la mise en place d'une « pulsation nouvelle » (p. 292) qui se trouve conjointement être le rythme primordial de la mer, le rythme de l'épopée, « et qu'un plus large souffle en nous se lève » (p. 293) et le rythme même du monde et des événements, dont l'enracinement métaphysique est ainsi exhibé, en même temps que lui est prêté un langage adéquat.

Mais, en même temps qu'à un renouvellement du mètre, c'est à un travail de rénovation de la langue elle-même que Perse veut se consacrer : « ...et comme un peuple jusqu'à nous dont la langue est nouvelle, et comme une langue jusqu'à nous dont la phrase est nouvelle... » (pp. 265-266)

Là, dans cette recherche en matière de langage, réside l'un des obstacles majeurs à la lecture de Perse. Mots rares, mots dialectaux, mots pris en une acception très surannée, parfois même mots grecs, mots issus de glossaires très spécialisés (ceux de la marine ou de la botanique sont fréquemment sollicités) : l'ampleur du champ lexical donne indubitablement l'impression

d'une langue nouvelle, inouïe et belle. Cette recherche ne se limite pas, toutefois, au domaine lexical. L'arsenal des tropes est convoqué, souvent enrichi, la structure de la phrase est distordue, portée à la limite syntaxique et sémantique : « Par grands soulèvements d'humeur et grandes intumescences du langage, par grands reliefs d'images... » (p. 266)

Si le poème en reçoit un éclat indéniablement baroque, il ne sombre pas dans le maniérisme ou la préciosité alexandrine. Cette complexité, cette richesse du langage, cette recherche de formes nouvelles n'ont de sens, en effet, que parce qu'elles visent la diction d'un texte entièrement nouveau, dont l'inspiration, le sens et la portée soient autres que « tout l'appareil caduc du drame et de la fable » (p. 292).

Ni structure forgée, ni fiction gratuite, ni monde clos sur lui-même et, plus généralement, sur l'ensemble des règles de composition présidant à un genre littéraire, le poème, œuvre de langage, vise l'exténuation du langage. Et la difficile tâche du poète est d'accéder au secret du monde et, pour ce faire, de tendre l'oreille, de se mettre à l'écoute, de se dépasser lui-même, de situer « ailleurs » afin de devenir le simple vecteur de transmission de ce sens secret.

Double difficulté ; il s'agit d'abord pour le poète de laisser être, dans l'espace de son texte, le monde tel qu'il est, dans sa totalité, dans toute son amplitude, d'accueillir et de dire tout l'être : « Qu'il assemble en ses rênes ce très grand cours épars des choses errantes dans le siècle ! » (p. 295).

En ce sens, comme le souligne le *Discours de Stockholm*, si la poésie est prise de conscience et accès à la connaissance du monde elle est, par là, très proche de la science et de la philosophie, bien qu'elle s'en distingue par la méthode et le style. Le poète ne cherche pas à se rendre « maître et possesseur de la nature », il ne tente pas de prendre le monde aux rets de ses équations ou de ses concepts, il l'investit au contraire de son regard, il le scrute avec une attention passionnée, il en recueille tous les « versants d'ombres lumineuses » (p. 266) afin de les mener à la grande lumière de son dit.

C'est ici que réside la seconde difficulté de la tâche du poète : il doit dépasser la représentation triviale du réel, celle que construit le regard usuel de la « préoccupation », comme dit Heidegger, regard qui ne s'attache qu'à la chose et non à l'être – et qui, dans la chose, ne voit que son utilité, ce qui peut l'ajuster au souci qui conduit à la prendre en considération, et qui, du fait de cette inattention profonde, ne retient d'elle que son caractère le plus banal, le plus fragmenté, le plus insignifiant. Le poète, au contraire, est

celui qui parvient à se départir de cette restriction de l'intérêt que produit le souci, celui qui échappe au cadre étroit de la préoccupation humaine, qui laisse être la chose dans son rapport libre avec elle-même, avec les autres choses, avec la totalité de l'être, la présente et l'offre : « Nous avons eu ce cri de l'homme à la limite de l'humain ; nous avons eu, sur notre front, cette charge royale de l'offrande... » (p. 266)

L'offrande : celle du monde, d'abord, qui s'offre au poète, car lui seul sait l'accueillir – l'offrande du monde, ensuite, que le poète fait au langage afin qu'à son tour le langage l'accueille et, à nouveau, le donne.

C'est bien là, en un premier sens, le propos d'*Amers*, comme de toute l'œuvre de Perse : dire le monde, l'offrir, mais éclairé dans ses aspects les plus secrets, les plus profonds, les plus signifiants, et, par là même sans doute, les plus déconcertants, les plus méconnus, les plus inouïs ; donner au monde, à l'être, non simplement l'occasion d'un récit, mais l'espace d'un dit où son être se développe dans toute sa liberté et toute sa richesse, et parvient enfin à toute sa plénitude. Aussi la tâche du poète, loin d'apparaître comme un futile supplément à la massive présence du monde, doit-elle se comprendre comme la révélation du monde dans sa dimension essentielle. Tel est le véritable sens de l'offrande : offrir au monde l'occasion d'accéder à sa propre dimension d'être, à sa propre vérité. Loin d'être une adjonction à la présence, la poésie est le seul mode possible de la présence réelle.

Et tout d'abord, Perse « cite », comme on cite à la barre, il convoque et fait comparaître au langage ce qui peut-être n'aurait pas accédé à la lumière de l'être sans cette contrainte du poète.

Cette citation peut prendre la forme la plus dépouillée, celle de la simple nomination (par exemple, pp. 372-373), depuis « Mer du mécène et du mendiant... » la longue liste des fonctions humaines : à toutes est donné accès au langage, toutes en reçoivent l'éclat, toutes sont consacrées par la cérémonie rituelle du dire).

Mais c'est jusqu'à la mention du détail le plus intime, jusqu'à la relation de l'événement le plus imperceptible, le plus furtif, que va cette passion du dire. Je ne citerai que deux exemples parmi tant d'autres :

- Le moment furtif de conjonction de la cessation des affaires humaines, de la remontée des angoisses ancestrales, de la sourde pression de la fatigue, de l'indifférenciation des valeurs dans le mélange des lumières juste avant le coucher du soleil : « Et dans les temples sans offices où le soleil

des morts range ses fagots d'or, les mules poussiéreuses s'arrêtent aux arches des préaux » (p. 317.)

- L'insignifiant détail de la ligne de contact entre la pierre et l'eau trouve, lui aussi, l'abri du langage pour être sauvé du non-être, du n'être rien : « Et c'est un lapement de chienne aux caries de la pierre. Il vient aux lignes de suture un revêtement doux de petites algues violettes, comme du poil de loutre » (p. 275.)

Cet aspect nomenclatural est peut-être ce par quoi la poésie de Perse s'ancre dans l'une des plus anciennes ambitions du langage de l'homme : recenser tout l'être, n'en rien oublier, et surtout n'en rien sacrifier. Comment ne pas sentir ce pur plaisir de la mention, tel qu'on le retrouve dans les mythes amérindiens, dans les épopées orientales, dans les récitatifs des griots africains, aussi bien que dans les fresques fondatrices de la pensée d'Occident, celle d'Homère, celle d'Hésiode ? *Amers* se présente ainsi comme une immense litanie des travaux et des jours, où toutes les occupations, toutes les actions de l'humanité – fussent-elles les moins célébrées usuellement – viennent prendre place : « Nous t'avons vue, rampe de fer, et cette ligne de tarte rose à l'étiage de basse mer, là où les filles de voirie, sous les yeux de l'enfance, se dépouillent un soir de leur linge mensuel » (p. 275.)

Mais en aucun cas cette poésie ne se donne pour fin la description. Si le texte se nourrit du réel, il ne cherche pas le réalisme. Il ne s'agit pas d'arraisonner le monde, de se l'approprier, encore moins de prétendre s'y reconnaître en l'ayant enfermé dans l'espace quadrillé du langage. C'est toujours un détail – ce n'est qu'un détail, parlant, signifiant, essentiel peut-être – qui tente de retenir l'objet, et non une description complète qui l'épuise en prétendant le donner. L'objet est seulement convoqué, ou évoqué par le langage. S'il se présente, c'est de lui-même. Le langage invite, le langage appelle, mais c'est la chose elle-même, laissée à son opacité inaccessible, qui seule peut comparaître.

Comparaître. Jurer de dire toute la vérité. Mais qu'en est-il de cette vérité ? D'abord ceci, que nul fragment d'être ne subsiste par lui-même, mais que tout est solidaire d'une même totalité dont, à sa façon, il témoigne. La pertinence du détail, de la sorte, ne consiste pas en cette facilité qu'il donnerait, de reconnaître la chose dans sa particularité, mais au contraire, dans cette faculté qu'il a de ressaisir dans la moindre chose la lancinante marque d'une même appartenance, d'une même origine, la trace toujours identique d'une même matière primordiale.

Cette matière première, dont les choses ne sont que des manifestations éphémères, des avatars en quelque sorte, c'est elle que le poète s'efforce constamment de mettre en la lumière de son dit : « Et c'est la Mer qui vint à nous sur les degrés de pierre du drame » (p. 265), drame dans lequel toute parcelle d'être est impliquée.

Comme il s'agit du drame de l'être, il convient d'en citer tous les protagonistes, et ils sont innombrables, depuis les rôles et titres les plus figés des gloires et pouvoirs humains, jusqu'à la plus humble des choses. Mais nul témoin n'a de préséance. Le drame fondamental que Perse met en scène est un drame universel, drame des aliments naturels, de la Terre et des astres, de la Mer, de la parole et des vents, des songes, des dieux et des peuples, bref, un drame cosmique, le drame du cosmos dans son entier. Le seul véritable drame.

Faut-il rappeler, contre ce pauvre Diderot, que le vocable *drama*, chez Eschyle par exemple, désigne originairement l'action, l'événement tragique, c'est-à-dire celui en lequel se joue l'essentiel, celui-là seul qui est digne d'être dit, d'être célébré dans une parole qui soit suffisamment puissante pour conjointement savoir ce qui est digne d'être dit, et le dire. Et c'est à la parole de justifier sa propre hauteur dans l'assomption qu'elle fait de son objet. Ce qui signifie que la nature même du drame est déterminée, non par la structure interne du sujet, mais par la texture externe de l'attention qui lui est donnée et de la force de la parole qui lui est prêtée.

La portée du drame ne dépend que de l'intention du poète ; intention triviale et tristement édifiante dans la poésie réaliste, répudiée par Perse : « Et nous qui mimons l'homme parmi l'épice populaire, ne pouvions-nous garder mémoire de ce plus haut langage sur les grèves ? » (p. 287), intention plus haute, annoncée par le poète, de dire la mouvance même de l'être, intention métaphysique s'il en est.

Certes, ce drame cosmique, en sa plus haute manifestation, est drame de l'humanité, mais d'une humanité elle-même replacée dans le cadre général de son appartenance à l'être, et non drame bourgeois, drame d'une parcelle d'humanité observée pour elle-même. Si donc l'humanité y tient la place la plus grande, c'est que, loin d'en être l'unique sujet, elle n'est que l'écho d'un drame antérieur, débordant, qu'elle porte en elle, éclairé de la vive lumière de la conscience. « Fierté de l'homme en marche sous sa charge d'éternité ! Fierté de l'homme en marche sous son fardeau d'humanité... » (*Discours de Stockholm*, p. 445.)

Aussi, le poète va-t-il tenter de remonter jusqu'à ce noyau de sens que porte l'humanité, de le scruter, de saisir ce qui se joue de plus profond à travers ses mouvements les plus secrets, à travers cette jonction primordiale de l'Être et de l'homme, qui est la possibilité même de la poésie.

Comment ne pas se souvenir de la très belle parole de Heidegger :

« L'homme est bien plutôt "jeté" par l'Être dans la vérité de l'Être, afin qu'existant de la sorte, il veille sur la vérité de l'Être, pour qu'en la lumière de l'Être, l'étant apparaisse comme l'étant qu'il est [...]. Pour l'homme, la question demeure de savoir s'il trouve la convenance propre de son essence, correspondant à ce destin ; car, suivant ce destin, il a, en tant que celui qui existe, à veiller sur la vérité de l'Être. L'homme est le berger de l'Être » (« Lettre sur l'humanisme », in *Questions III*, p. 101.)

Le poète se donne pour tâche de décrypter le sens de ce drame, d'en dépasser l'apparente absurdité, l'apparent non-sens, pour le révéler dans sa vérité d'être, pour dire ce qui véritablement se joue en lui, le comprendre et l'amener en son vrai jour.

C'est pourquoi, si les choses et les hommes sont cités à témoigner, c'est, comme tout témoin, pour dévoiler le vrai ; et la kyrielle de témoins que cite Perse a pour fonction de dévoiler la vérité d'un sens caché, par exemple : « Amants qui vous taisiez au sein des foules étrangères, vous témoignerez aussi ce soir en l'honneur de la Mer... » (p. 325.)

Mais de quelle vérité témoigner, sinon de celle-ci : qu'il est aux choses une part secrète ; que rien ne se peut réduire à une dimension banale, quotidienne, que la vérité n'est pas « ce versant de l'homme usuel aveuglé d'astres domestiques » (p. 310.)

Témoigner de ce que tout est décisif, le moindre acte, la moindre parole, de ce que le moindre geste, le moindre mouvement peut avoir plénitude de sens. Témoigner de ce que, sous ce qui se donne à voir, se joue toujours de l'essentiel. De ce point de vue, on comprend que soient intimement mêlés, dans le poème, des éléments pris alternativement au grand cycle des choses, et au grand cycle des hommes. À qui est attentif, toujours s'ouvre une résonance profonde, un vertige insoupçonné. On comprend aussi pourquoi la poésie de Perse se veut aux antipodes du réalisme : si le langage doit être absolue transparence à la chose même, c'est à la chose saisie dans son essence la plus opaque, dans son être le plus vrai.

La mer

Dans son essai intitulé *L'Homme et le sacré*, Roger Caillois définit ainsi le couple oppositionnel du sacré et du profane : le profane désigne ce « monde où le fidèle vaque librement à ses occupations, exerce une activité sans conséquence pour son salut » (p. 17.) Quant au sacré, il désigne « un domaine où la crainte et l'espoir le paralysent tour à tour, où, comme au bord d'un abîme, le moindre écart dans le moindre geste peut irrémédiablement le perdre » (*ibid.*). Cette définition un tantinet restrictive, voire même négative, du sacré, est corrigée un peu plus loin. Caillois écrit en effet :

« [L'idée de sacré] manifeste, en face de ce qui maintient, la connivence essentielle de ce qui exalte et de ce qui ruine. Le profane est le monde de l'aisance et de la sécurité. Deux gouffres le limitent. Deux vertiges attirent l'homme, quand l'aisance et la sécurité ne le satisfont plus, quand lui pèse la sûre et prudente soumission à la règle. Il comprend alors que celle-ci n'est là que comme une barrière, que ce n'est pas elle qui est sacrée, mais ce qu'elle met hors d'atteinte et que connaîtra et possédera seul celui qui l'aura dépassée ou brisée » (p. 70.)

L'ambivalence fondamentale du sacré (exalter, ruiner) est ici repensée comme pur effet émotif, et donc superficiel, de ce qui, d'abord, se dessine comme un domaine de connaissance, connaissance désirable, connaissance accessible aussi – au prix, sans doute, d'une effraction, au prix, en tout cas, d'un renoncement au mode de vie convenable à l'homme, et qui, depuis Aristote, est déterminé comme étant celui de la mesure et de la prudence.

D'autre part, Caillois insiste sur le fait que la frontière entre le sacré et le profane n'est pas bien délimitée, qu'il y a recouvrement insaisissable et constant : le sacré a tendance à faire irruption dans le profane, à l'investir, à le bouleverser.

Il en découle, me semble-t-il, que, loin d'être un simple chant de sirène venu d'un improbable outre-monde, le sacré s'offre de lui-même au moindre détour du cheminement de l'étant prudent qu'est l'homme, et qu'au cœur même du monde de la quotidienneté se profile son ombre, ici, là, partout peut-être. La barrière, ainsi, prend un autre sens : barrière intérieure du détour du regard, du refus d'attention, décision de se limiter à l'avant-scène où règne la frivolité, décision d'oublier l'essentiel.

Telle est la structure oppositionnelle qui se manifeste dans la pensée de Perse, lorsqu'il écrit : « Le vrai drame du siècle est dans l'écart qu'on laisse

croître entre l'homme temporel et l'homme intemporel. L'homme éclairé sur un versant va-t-il s'obscurcir sur l'autre ? » (*Discours de Stockholm*, p. 447.) Et un peu plus loin : « Au poète indivis d'attester parmi nous la double vocation de l'homme [...]. C'est évoquer dans le siècle même une condition humaine plus digne de l'homme originel » » (*Discours de Stockholm*, p. 447.)

À l'homme tel qu'il est ou se fait être « dans le siècle », il convient de lier l'homme tel que l'éclaire la poésie, l'homme ayant accès à ce qui se tient au-delà de la barrière du « trop humain ». Mais, en aucun cas, la poésie ne se propose d'absoudre le réel au nom de l'idéal, de dissoudre le concret dans l'illusoire et le chimérique. Elle se propose plutôt de saisir, par delà la limite, l'illimité qui la fonde, certaine qu'elle est que c'est la limite qui est limitation de l'illimité primordial, et non l'illicite exacerbation ou extrapolation seconde de la limite première.

Aussi peut-on dire que, s'il y a chez Perse une pensée religieuse, elle ne se fait pas entendre comme un appel à l'évasion vers un arrière-monde où règne la Face de Dieu. « Dieu l'indivis » (p. 369) n'est nommé qu'occasionnellement dans le poème : et toujours dans des contextes de scepticisme profond, qui se résument en ce « Dieu l'étranger » (p. 380).

Amers est un texte athée, profondément athée, en ce sens qu'il ne reconnaît aucun espace de transcendance, aucun au-delà du monde. Certes, le texte est en permanence travaillé par un mouvement ou un vœu de liaison de l'homme à l'au-delà de l'humain. Cet au-delà, toutefois, n'est pas situé dans un autre monde, mais ici bas, mais dans le monde. Disant l'homme, Perse en effet parle de « l'argile humaine où perce la face inachevée du dieu » (p. 288).

Genèse inversée, dieu terrien, englué dans la glaise, et soumis, pour sa gestation, au temps propre d'apparition du visage de l'homme. Divin solidaire de l'histoire de l'homme. Dieu ultime, et non dieu créateur, dieu tributaire d'un problème d'achèvement de l'homme par lui-même, et non Dieu principal, dieu *factus* et non *fiat*. Non pas « Dieu », d'ailleurs, mais « le dieu », « le divin », non pas l'Étant suprême, inaccessible et transcendant, mais une inassignable marque d'infini dans la trame même du monde. Aussi n'est-ce que furtivement, lors de quelques rares moments privilégiés où l'homme se laisse approcher par des forces qui ne sont pas proprement siennes, des forces qu'il ne maîtrise pas, que le divin peut se manifester :

« Quel astre montant des fêtes sous-marines

S'en vint un soir, sur notre couche, flairer la couche du divin » (p. 326.)

Ce sont des moments où éclate la limite propre à l'homme quotidien, limite qui se clôt frileusement sur elle-même dans son refus de l'illimité, qui tente de se circonscire afin de l'oblitérer, tracé précaire dessinant son territoire sur le domaine insondable de l'infini : ainsi la terre qui se replie massivement sur elle-même, imposant ses limites à la mer sans limite.

Mais cette terre est sans trêve bordée, hantée, sollicitée par la présence de cet infini marin qui l'entourne. C'est dans ce cadre général que peut se situer une tentative d'interprétation de la cristallisation du réseau connotatif que contrôle ce vocable « mer ».

Bien entendu, la Mer désigne d'abord la mer elle-même, élément autre, élément étranger, menaçant, et au bord duquel ou au sein duquel l'homme ne peut se sentir qu'étranger, aux prises avec l'obsession obsidionale – « La mer étrange, là, et qui veillait sa veille d'étrangère – inconciliable, et singulière, et à jamais inappariée... » (p. 266) – un élément en mouvement perpétuel, mais en même temps toujours un, toujours identique à lui-même, flux et fixité entremêlés.

De plus, la Mer représente cet élément immense et liquide, où toute différenciation se perd, se dissout, dans lequel peut se laver toute souillure et qui persiste, indifférent à ce qu'il absorbe, et sur lequel l'homme ne peut laisser aucune trace : « Ici l'alcôve populaire et sa litière de caillots noirs. La mer incorruptible y lave ses souillures... » (p. 275).

D'autre part, elle est, tout au long de la geste des hommes, cette même présence séculaire et lancinante,

« Mer de Baal, Mer de Mammon – Mer de tout âge et de tout nom,

Ô Mer sans âge ni raison, ô Mer sans hâte ni saison » (p. 365),

indifférente au temps, sans devenir, bien que vivant d'un mouvement sans trêve, inexorable témoin de la dérision de l'histoire humaine à laquelle elle oppose le silence indéchiffrable de son être sans histoire : « Mais toi tu vas, et nous ignores, roulant ton épaisseur d'idiome sur la tristesse de nos gloires et la célébrité des sites engloutis » (p. 377.)

C'est d'ailleurs, sans doute, en raison de cette étrangeté, de cette altérité radicale qu'elle fascine tellement l'homme ; et le regard, irrésistiblement, s'attarde sur elle, contemplant l'incessant mouvement de la vague, et l'œil se perd, comme happé par un désir, dans l'infini de l'espace marin : « Où es-tu ? dit le songe. Et toi, tu vis au loin, tu vois cette ligne, au loin, qui bouge et crie démente » (p. 352) ; espace à la fois tout proche et sans limite dont la contemplation suscite en nous les rêves de grandeur, les rêves d'au-delà, les rêves d'infini. C'est pourquoi l'humanité, insidieusement, est toujours pré-

occupée de la mer. D'abord, lorsqu'elle est contrainte au commerce avec elle : aussi Perse cite-t-il tout le peuple des gens de mer, de ceux qui, obligés de s'arracher à la terre, se lancent dans des voyages ultramarins.

Mais, plus prolongement, c'est aux profonds de notre être que la mer fait sentir sa morsure, c'est jusqu'à l'intérieur des limites de l'individualité circonscrite qu'elle fait entendre son appel vers l'au-delà, le plus lointain, l'étranger : « Et de la Mer elle-même il ne sera question, mais de son règne au cœur de l'homme... » (p. 262).

Frontière de notre terre, limite de notre territoire, elle l'est en un triple sens.

- Elle est cet au-delà, jamais perçu comme tel, des limites trop coutumières à l'intérieure desquelles l'action, la vie, l'âme se sont toujours cantonnées, sans que le moindre éclair d'un désir d'ailleurs jamais ne soit venu la troubler – ou l'illuminer –, et qu'une soudaine révélation, fugitive et bouleversante fait surgir. Ainsi les Patriciennes : « Mais la Mer était là, que nul ne nous nommait... » (p. 299).

- Elle est aussi ce dont on se détourne, volontairement, par un refus ou un refoulement conscient ; « Des Villes basses prospéraient dans l'ignorance de la mer, assises entre leurs cinq collines et leurs biches de fer » (p. 275) ; en organisant un refuge dans le refus du rêve, le refus de l'illimité, le repli apeuré sur la sécurité de la limite.

- Elle est enfin ce vers quoi l'on s'ouvre, ce qui attire et prend l'âme, ce qui la hante, comme en secret, et en quoi, dès les premiers scintillements, elle reconnaît son espace originaire. Je ne citerai que ces deux mots : « La Mer ! La Mer ! » (p. 261) ; comme expression conjuguée des retrouvailles avec le sol natal après un long exil (et l'on pense ici au *Thalassa* ! des Grecs dans *L'Anabase* de Xénophon) et de l'aveu de cet attrait, de cette tension de l'homme vers ce qui, de toute part, transgresse sa limite, de ce qui est tout proche de lui et le pousse à sortir de chez lui, de ce qui en lui travaille comme un désir d'infini, de dépassement le ramenant par ce mouvement à sa véritable patrie, l'Être sans limite : « Nous écoutons, tout bas hélées, la chose en nous très proche et très lointaine... » (p. 312). Obsédé, hanté comme il l'est par la Mer, l'homme en vient à être marqué de son sceau et plein d'elle, tout occupé d'elle, il s'apparente à elle : lui, dans son désir et dans sa finitude, enfant ; elle, dans son indifférence et dans sa platitude, Mère.

Bien entendu, le mot est travaillé, tout au long du texte, par toutes les significations qu'a dégagées la psychanalyse (je rappelle, entre autres, le titre du livre de Sandow Ferenczi, un disciple de Freud : *Thalassa : les*

origines de la vie sexuelle, dans lequel ce roseau enchevêtré de connotations est démêlé). Ainsi trouvons-nous, chez Perse, les thèmes amniotiques du liquide maternel premier, voire le fantasme du retour au sein maternel et du retour à l'environnement aquatique utérin : « La Mer totale m'environne. L'abîme infâme m'est délice, et l'immersion, divine » (p. 282.)

Cette attirance pour la Mer se lit comme attrait pour la Mère, désir trouble, curiosité généalogique régressive, appel d'une séduction lourdement sexualisée. Et la Mer elle-même se trouve parée de toutes ces propriétés primaires du désir, crudité bestiale de la généalogie sans art, cruauté brutale de la génitalité sans fard : « L'immense vulve convulsive aux mille crêtes ruisselantes, comme l'entraille divine elle-même un instant mise à nu » (p. 374.)

Mais ce qui, surtout, fascine l'homme, c'est l'infinie profondeur de secret de cette Mer, insondable mystère intemporel, originel en ce sens et qui provoque en lui un mouvement mimétique de recherche de filiation démesurée, un violent désir de porter, comme elle, en son être, la marque de l'infini. Ainsi s'éclaire le thème de la Mer-Mère, Mère rêvée, Mère dont l'homme se voit, dans une histoire hallucinée, véritablement sortir, Mère à laquelle il se pense apparié pour, comme elle, pouvoir prétendre échapper à la limite. Mère idéale d'une généalogie fantasmée qu'invoque l'homme lorsque, au détour de sa vie d'homme, le prend, comme une nausée, la satiété des limites dans lesquelles il est enfermé.

En témoigne ce magnifique monologue des Patriciennes, qui vécurent sans rébellion leur existence d'enfermement et qui, brusquement parvenues à la lucidité frontalière, soudain désabusées – « N'était-ce que cela ? » (p. 299) – voient, en réponse, se dessiner tout un monde improbable et immense, sans mesure et sans fin, et fantasment une généalogie marine :

« Et comme d'un pays futur on peut aussi se souvenir

Il nous est souvenu du lieu natal où nous n'avons naissance, il nous est souvenu du lieu royal où nous n'avons séance... » (p. 300).

Ainsi, à une généalogie réelle (l'homme fils de la Terre, marqué au sceau de la lourdeur et de la limite), s'oppose une autre généalogie, surgissant au creux de la pulsation du désir le plus secret, le plus profond, et qui hante nos fibres : fils de la Mer, l'homme léger et sans limite.

Et sans doute, cette généalogie libidinale est-elle aussi vraie, sinon plus vraie que l'autre, et sans doute ce versant éphémère de l'homme est-il aussi chargé de sens, sinon plus, que l'autre. C'est en effet, dans la métaphysique

de Perse, la limite qui est seconde, qui est arrêt, qui est limitation induite d'un illimité primordial ; aussi peut-on soutenir que ce désir qui nous porte vers la Mer, ce désir dont le poème se fait l'écho, est sans doute le désir qui nous porte vers le plus vrai.

De fait, la Mer est celle qui devient le secret immémorial, et qui, peut-être, parfois, le révèle. Aussi le poème, dans sa totalité, se veut-il alliance avec la Mer, occasion de saisie de ce dévoilement : « Ainsi, par son adhésion totale à ce qui est, le poète tient pour nous liaison avec la permanence et l'unité de l'Être » (*Discours de Stockholm*, p. 446.)

Dans cette alliance, que le poète cultive, dans cette ouverture à l'Être, dont l'homme parfois est illuminé, s'ouvrant à sa propre profondeur, la geste humaine devient théâtre cosmique, dont la Mer se fait connotation de cohésion instable : être contradictoire, en permanent mouvement, à la fois un et fractal, au-delà de toutes les trop rassurantes catégories humaines. L'homme terrien, en effet, ne voit pas ce qui est ; il ne voit que le voile illusoire qui recouvre les choses, ne parvient pas au seuil du secret qui les habite. C'est en dépassant cette vision trop strictement humaine, dans l'angoisse vertigineuse de l'immersion, dont la poésie est le paradigme, que l'on accède au vrai sens jusque là caché, perdu : « Et les choses n'ont plus sens sur la terre foraine... Pour nous le continent de Mer » (p. 310.)

Aussi la poésie ne peut-elle se comprendre qu'investie d'une haute mission : dans un cheminement parallèle à celui de la métaphysique, mais qui ne se confond pas avec lui, elle se propose de nous faire quitter le terrain illusoire des apparences pour nous faire entrevoir les arcanes de l'être.

Ce qu'elle ajoute, c'est que l'être est à nos portes. Oublié, négligé, mais tout proche ; et vers lequel d'autres modes d'accès se dessinent, d'autres éclairs de lucidité, d'autres soifs de vérité.

Il est des moments qui nous mettent de plain-pied avec l'Être, c'est-à-dire avec l'être total : quitter le sol rassurant des certitudes faciles, des apparences sécurisantes, tourner son regard vers la Mer, c'est, du même coup, être initié à une révélation cosmique. L'Être en effet ne se délivre pas par à-coups sectoriels, comme cela se produit dans la science qui, pan par pan, exhibe la structure de la chose, coupée de sa solidarité au tout, et, de ce fait, passe complètement à côté du sens de l'Être.

Au contraire, les expériences cruciales dont nous parle Perse, au premier rang desquelles il faut situer la poésie, constituent un dévoilement

global, brutal et enivrant du sens de l'Être. Et si la poésie de Perse peut être qualifiée de cosmique, c'est que, dans le moindre de ses tropes, dans la plus fragmentaire de ses métaphores, elle prétend enfermer la totalité.

Néanmoins, l'accès au sens de l'être paraît problématique, et le statut de cette expérience, assez difficile à cerner. Ce versant de l'Être, en effet, ce « continent de Mer » ne peut être pour l'homme lieu de résidence sans risque. Il ne peut être côtoyé sans danger. À l'inquiète question, au secret espoir qui parfois se fait jour – « Et qui donc à l'oreille nous parle encore du lieu vrai ? » (p. 311) – il n'est d'autre réponse que celle que donne l'expérience de la folie ; expérience totale, submersion saluée par le poète : « Révérence à ta rive, démente, ô Mer majeure du désir... » (p. 281).

Là certes se trouve sans doute la vraie noyade dans l'Être : mais elle est perte à jamais, et non début je thésaurisation : « Ceci n'est pas pour l'exil de chair... » (p. 282).

Et si persiste, malgré tout, la tentation de cette folie qu'est l'absorption totale dans le ventre de la Mer, l'homme reste condamné, en fait, à sa condition terrestre : la Mer demeure irrémédiablement l'Étrangère. Saint-John Perse exclut radicalement toute poésie édifiante, toute poétique du salut : l'être nous reste à jamais inaccessible, bien que toujours offert à notre convoitise, autre et lointain, même si proche de nos terres : « Tu t'en venais, rire des eaux, jusqu'à ces aîtres du terrien » (p.276.)

Aucun sarcasme dans ce rire, qui n'est pas moquerie d'une quelconque transcendance devant la condition humaine à jamais enfermée dans ses liens de terre. Car, si l'homme est définitivement solidaire de la Terre, et peut-être d'abord par son corps (quoique le corps lui aussi, comme l'esprit, soit susceptible de s'ouvrir à la Mer, d'être marqué de son sceau), il a parfois l'occasion de buter, malgré lui-même peut-être, contre ses propres limites, et de se trouver propulsé outre-frontière, dans un domaine qui apparaît conjointement comme « inhabitable, fréquentable » (p. 372).

L'éclair de lucidité qui, brutalement, illumine la lassitude désabusée des Patriciennes, les premiers émois de jeunes filles à peine nubiles (p. 317), l'enthousiasme de la poétesse, l'éccœurement des tragédiennes (p. 290) : ces intempestifs éclats de l'absolu projettent tout d'un coup ceux qui les affrontent, non pas vers autre chose, mais vers l'autre versant des choses, le versant le plus réel, et au contact duquel ils prennent mesure de leur véritable dimension : « Notre naissance est de ce soir... » (p. 305).

Transmutation totale de l'individu et de sa vision des choses, accès à un autre aspect du monde, infini, profond, mouvant et stable à la fois : la Mer.

Cependant, l'homme terrien, mais hanté de la mer, l'homme habité d'une nostalgie de l'être, est voué à n'avoir de l'être qu'une saisie fugitive : « Hanter l'être, et si prompt... » (p. 338).

Ce contact pourtant, aussi bref soit-il, n'est pas vain ; bien au contraire, c'est sans doute lors de ces ouvertures furtives et rares que se tisse une trame de significations autres, que s'inaugure un éclairage qui, plus que tout autre, est porteur de vérité : « Hanter l'être n'est point leurre... » (p. 140).

Cette hantise de l'être est même, sans doute, l'unique lumière qui donne à l'existence sa légitimité. Ainsi se montre dans son évidence de sens cette double dimension de l'œuvre de Perse : sous le drapé hiératique des mots, fixant dans l'être ce qu'ils ont capturé, ce qu'ils ont à offrir, palpite l'infime crispation de ce qui n'est qu'affleurement imprévisible, désiré et craint à la fois.

La figure privilégiée de cette irruption brutale de la Mer « au cœur de l'homme » est, bien entendu, celle de la transgression. Rupture éphémère et violente de la limite, travail du désir qui s'outrepasse lui-même dans le vertige en spirale de sa propre fascination déconnectée, projection à moitié voulue vers l'autre rive, folie brutale vrillée dans l'ordre des choses, la transgression représente en elle-même la possibilité de plongée dans l'élément autre.

C'est cette part d'infini inscrite au cœur même de la machinerie du désir qui témoigne sans cesse du règne de la Mer sur la condition humaine. Double règne, double sens :

- Règne insidieux d'une trace, d'une marque de naissance, d'un appel secret qui, convulsivement, oriente, tire, force les pas vers cet autre univers, même chez ceux qui ne le veulent pas, ne le savent pas, ou se croient le plus sourds ou le plus résistants à cet appel : « Et qu'on nous tance, ô mer, si nous

n'avons aussi tourné la tête !... » (p. 312).

- Mais aussi règne absolu de cette mer qui envahit l'homme dans l'acmé de ses plus hauts instants, le submerge et se retire, dans la soudaineté irrépressible de son flux et de son reflux.

Ces instants sont repérés, nommés, décrits, tout au long du texte : moment de la création poétique, de l'extase religieuse, de l'accablement de la

conscience, et surtout, moment de l'amour, qui représente pour Perse le lieu privilégié de la rencontre avec l'être. Et le contenu existentiel de la rencontre spécifique avec l'être que procure l'amour est, lui aussi, nommé : « Nous qui mourrons peut-être un jour disons l'homme immortel au foyer de l'instant » (p. 385.)

Certes, ce qui prend nom en ces mots n'est pas l'illusion salvatrice d'un instant d'égarement où l'homme pourrait se rêver immortel ou, plus simplement, oublier la mort. De fait, la mort est constamment présente, même au creux de ces fulgurances d'intense illumination – au début même du passage précédemment cité, et le « peut-être » à commenter ne signifie certainement pas le rêve émétique d'une mort abolie, mais bien plutôt l'accès soudain à la dimension critico-ludique de la mise en question de l'importance signifiante de cette pure facticité qu'est l'être mortel. ainsi que la saisie de l'évidence que son poids ontologique ne se peut comprendre en sa vérité que sous l'exigence d'un regard situé *sub specie aeternitatis* – la mort est partout présente dans le texte, présence d'ombre, présence opaque illuminée parfois d'un éclair rapide ; témoin ce passage dressé comme une stèle d'impudence, hymne à l'ambivalence provoquée par l'inscription inéluçable de la finitude dans le plus secret de la fibre de l'étant parlant :

« Votre île n'est pas mienne où l'arbre ne s'effeuille ; ni votre couche ne m'émeut, où l'homme n'affronte son destin
Plutôt la couche des humains, honorée de la mort !... J'épuiserai la route du mortel... » (p. 356-357).

Si l'honneur de l'homme se situe bien dans cet affrontement de la mort, dans son assomption de sa condition de mortel, le rêve d'immortalité, s'il n'est que rêve de l'évitement de la mort, aussi naturel et instinctif qu'il soit, apparaît comme la tentation du déshonneur. L'ambivalence est patente dans l'imperceptible tremblé grapho-phonématique de cette expression superbe désignant la menace de la mort : « Ce grand frémissement d'honneur... » (p. 357) ; comment ne as lire « horreur » ?

Mais suivre jusqu'au bout la route de l'humain, c'est également, à certains moments, se trouver de plain-pied avec l'au-delà de la mort. avec l'autre versant de l'humain que l'humain porte en lui comme sa vérité la plus profonde, et peut-être la plus improbable, celle du divin.

Il convient de répéter que le divin ici dessiné n'a rien de comparable avec celui qu'a conceptualisé la tradition patristique chrétienne, et qu'il est en revanche très proche du divin des Grecs, divin dont la propriété fondamentale n'est pas l'éternité, mais la démesure ; les Grecs disaient *hubris*, ce

qui signifie l'absence totale de limite, le jeu avec les limites, le saut par dessus les limites, la transgression, propriété qui se trouve être fondamentalement celle de la Mer – on pourrait, en ce sens, entendre l'adjectif « lubrique » (« Mer lubrique », p. 335) comme un dérivé du substantif *hubris*, « l'hubrique », et donc y lire la marque par excellence de la démesure et de la transgression – mais laissons cela aux critiques littéraires et à leurs jeux de mots.

Partons plutôt d'une notation stylistique, plus exactement d'une particularité lexicale qui saute aux yeux de tout lecteur de Perse, même le moins averti, pour autant, bien entendu, qu'un lecteur non averti s'aventure dans le labyrinthe du texte poétique.

Il est en effet banal de remarquer que, chez Perse, la plus grande recherche, la plus grande luxuriance, ne se trouve pas dans le domaine des qualificatifs, mais dans le domaine des substantifs. Poésie qui vise la « chose même », dira-t-on, et qui, dans cette perspective que je pourrais qualifier d'aristotélicienne, puisqu'elle accorde le primat à la substance sur les qualités, s'efforce à la plus grande précision, autant qu'à la plus grande concision dans la désignation des choses. Cela est certain.

Ce qui, en revanche, n'a pas été signalé, c'est la structure même de ce domaine adjectival. En effet, la qualification que l'on retrouve le plus fréquemment est une qualification superlative (« très ». ou « le plus »), appliquée assez généralement à l'adjectif « grand », et suivie d'un substantif.

Une telle construction, constamment réitérée, paraît non pas relever d'une idiosyncrasie langagière, mais avoir une signification ontologique beaucoup plus profonde. Elle témoigne en effet, me semble-t-il, du fait que, pour Perse, la véritable dimension signifiante d'une propriété ou d'une qualité ne réside pas dans un attribut statique qu'elle adjoindrait, dans une sorte de taxinomie pratique, à des substances que le langage doit apprivoiser (comme le fait, par exemple, l'épithète homérique, solidaire d'un monde intellectuel éminemment cartographique, classificatoire et territorialisant), mais plutôt dans la dynamique par laquelle la substance qualifiée se trouve, du fait du travail qu'opère sur elle, ou en elle, sa qualité – quelle qu'elle soit au demeurant – portée à l'extrême du superlatif de sa propre essence, ou à son propre paroxysme.

Les Grecs voyaient précisément en cette irruption du paroxystique le signe par excellence de la divinité. L'apanage du divin, pour un Grec, ne réside pas dans ce qui est puissant, bien, pur ou saint, mais dans ce qui se

distord dans le sens de la démesure, dans ce qui se rit de tout code, franchit toute barrière, transgresse toute loi. Ainsi, pour ne citer qu'un exemple, un Grec sentira dans le parricide et l'inceste d'Édipe, du fait même de leur démesure dans l'horreur, la marque du divin : l'excès est la véritable lecture du nom de Dieu.

C'est la raison pour laquelle Perse peut citer comme expériences existentielles du dévoilement du divin, aussi bien « la transe et le délit » (p. 367), que les « choses illicites et celles qui passent l'entendement » (p. 306) ou la démesure pleine d'orgueil de celui qui veut s'évader des contraintes du troupeau : « Où étiez-vous, ce soir, quand nous avons rompu nos liens avec l'étable du bonheur ? » (p. 306).

À l'homme-mesure du technicien du langage, c'est-à-dire du sophiste, à l'homme limité, contenu par des lois et des codes éthique ou politique, le Grec opposait le divin comme monde de la démesure, de la sauvagerie et de l'excès. Et la signification du superlatif, chez Perse, renoue avec cette antique tradition de l'esprit, pour indiquer cette autre direction du regard humain, ce « versant divin », par opposition à l'« étroitesse humaine » (p. 366).

Cette démesure, ou plutôt cette transgression de la mesure où perce. en l'homme le divin, est sans doute le fait de l'esprit, et plus particulièrement de la fulgurance poétique, l'une des plus hautes manifestations de la puissance de l'esprit : « Mer saisissable au feu des plus beaux actes de l'esprit... » (p. 268).

Mais Perse ne concède aucun privilège à l'esprit. Le corps, lui aussi, reçoit ses lettres de noblesse : « La chair ce soir est sans défaut » (p. 317.)

Il convient néanmoins de remarquer qu'il s'agit ici de la chair de très jeunes filles dont le corps, pour la première fois, s'éveille au désir, et en ressent les effets de marée, comme le dirait André Pieyre de Mandiargue. De fait le corps, aussi ensommeillé, aussi « terrien » soit-il, peut s'ouvrir à l'appel de la Mer, en mimer le mouvement et nouer alliance avec elle. Ainsi le corps des Tragédiennes, entièrement investi par un Verbe venu de Mer, se prêtant à lui pour le réciter et, de ce fait, lui permettre d'accéder à l'existence : figure de l'(Im)maculée Conception, figure du cops-texte, non corps mais texte, non texte mais corps, comme tentait de le dire Diderot – paradoxe du comédien.

Et surtout, le corps des Amants. C'est incontestablement dans l'amour que Perse décèle le mode d'accès privilégié à l'être, l'expérience la plus paroxystique, le moment du plus grand dépassement de soi, le véritable dévoilement de la part divine engagée en l'homme : « Amour et mer de même lit, amour et mer au même lit » (p. 326) ; et quand Perse parle d'amour, il ne vise pas un amour désincarné, un amour de pur esprit oublieux de la prison du corps, mais un amour gorgé d'énergie pulsionnelle, un amour prédateur, impatient et tendu : « Le faucon du désir tire sur ses liens de cuir... » (p. 331).

C'est en fait toute la suite intitulée « Étroits sont les vaisseaux » qui est imprégnée d'un érotisme lourd, extrême, liant la violence corporelle à l'épiphanie païenne d'un dieu liquide : « Frapperas-tu, hampe divine ? » (p. 337).

Le texte, dans sa totalité, se passe de commentaire, tant il est surchargé de connotations érotiques.

En revanche, il convient peut-être de noter que ce qui fait le privilège de l'amour sexuel, c'est qu'il est âme et corps mêlés, union retrouvée, totalité indiscernable de l'homme agissant (« Aimer aussi est action », p. 354). Dans le rapport sexuel, et sans doute, plus intimement, dans l'orgasme partagé, ce sont d'un même jet l'âme et le corps qui transgressent leurs limites : « Submersion ! Soumission ! Que le plaisir sacré t'inonde, sa demeure ! Et la jubilation très forte est dans la chair, et de la chair dans l'âme est l'aiguillon » (p. 334.)

Je n'insisterai pas sur le caractère anti-platonicien de ce passage. Je préfère, plus simplement, souligner ceci : que l'amour, d'abord, est ce qui brise nos frontières corporelles. Parce qu'il est, bien entendu, par le tendu du désir, offrande à l'autre – offrande au non-soi, au monde, à l'être et à la mort – et aspiration à l'autre il est, dans la prise ou la méprise de l'autre, ce qui s'achève en la fusion ou l'abandon à l'autre, à l'abandon-fusion et abandon qui ne peuvent être installation éternelle, mais seulement conjonction précaire, et comme affleurement halluciné de l'unité, toujours désirée, et toujours seulement entrevue, toujours retraite et jamais véritablement conquise ou acquise : « Qui donc en toi toujours s'aliène et se renie ? – Mais non, tu as souri, c'est toi » (p. 330.)

Par ailleurs, de par sa démesure, l'amour, dans la magie d'un feu qui brûle aussi loin que nos forces les plus grandes, nous met au-delà de la mort. Certes, la mort n'est ni occultée, ni oubliée – elle est, pour un instant, surmontée, elle ne se fait plus rythmique obsédante de nos dire ou de nos

faire : « Ces larmes, mon amour, n'étaient point larmes de mortelle » (p. 337) parce que, dans un flamboiement précaire, l'amour en est la conjuration : « Le taret de la mort est dans le bois du lit, est dans la quille du navire. Mais l'amour frappe plus fort aux boiseries du songe » (pp. 348-349.)

Fascination pour l'autre qui est toujours l'Étranger, dépassement de soi dans l'excès du désir, dans la submersion du plaisir, l'amour projette les amants au-delà de leurs dimensions et de leurs frontières individuelles, au-delà de la mort même, au moins pour un instant. En cet instant, les amants se noient dans la totalité de l'être, ouvrant ainsi dans le monde une brèche par laquelle se fait jour le divin, cette mouvance une et éternelle qui les porte, comme elle porte le monde :

« Une même vague par le monde, une même vague depuis Troie
Roule sa hanche jusqu'à nous. Au très grand large loin de nous fut imprimé
jadis ce souffle »... (pp. 339-340).

Découvrant l'unité de l'individu et de la puissance cosmique, l'amour est le modèle de toute expérience métaphysique réussie : d'une part, sur le plan méthodologique, si je puis ainsi dire, il installe en nous la démesure, condition nécessaire d'accès à ce qui nous outrepassé ; d'autre part, dans la brutale mais fugace relégation qu'il offre, il nous plonge soudain au cœur même de l'infini, de l'illimité, que nous ne pressentons, usuellement, que pour nous en détourner.

Et si cette illumination est brève, le poète n'en ressent aucune nostalgie : car inlassablement, le désir renaît, la fracture à nouveau se dessine ; mais surtout, le poète sait que la vérité de l'homme, son destin, est non pas d'habiter l'être, mais de savoir qu'il ne peut, au mieux, que l'effleurer dans un souffle : « L'inhabitable est notre site, et l'effraction sans suite. Mais la fierté de vivre est dans l'accès, non dans l'usage ni l'avoir » (p. 338.)

Conclusion

La poésie de Perse n'est pas fête gratuite du langage, elle n'est pas un acte qui aurait sa fin en lui-même, dans la prouesse technique. Elle n'a qu'un rôle d'acolyte, rôle second par rapport à la saisie de l'être, qui en est l'objet premier :

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

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

Elle ne se veut qu'instrument et lieu de l'absolue présence de l'être : à elle la tâche de convoquer l'être, avec toutes les ruses du langage, pour le donner dans la grâce précaire du signifiant et se retirer afin de nous laisser seul en tête à tête avec lui : c'est bien cela.

Aussi peut-on concevoir le rêve d'une autre poésie, d'une autre entre-metteuse, qui saurait se faire encore plus discrète, qui s'interposerait encore moins entre l'être et l'homme :

« Nous t'invoquons enfin toi-même, hors de la strophe du Poète. Qu'il n'y ait plus pour nous, entre la foule et toi, l'éclat insoutenable du langage : Ah ! nous avons des mots pour toi et nous n'avions assez de mots Et voici que l'amour nous confond à l'objet même de ces mots, Et mots pour nous ils ne sont plus, n'étant plus signes ni parures, Mais la chose même qu'ils figurent et la chose même qu'ils paraient ; Ou mieux, te récitant toi-même, le récit, voici que nous te devenons toi-même, le récit, Et toi-même sommes-nous, qui nous était l'inconciliable : le texte même et sa substance et son mouvement de mer, Et la grande robe prosodique dont nous nous revêtons... » (p. 378).

Prenant acte de cet ultime sursaut de la poésie pour se nier elle-même devant la prééminence belle et transcendante d'un *Urtext*, d'un texte original et fondateur, je voudrais rattacher cet effort poétique à sa véritable terre natale : non certes le parler du conteur, mais la folle entreprise de la métaphysique présocratique, projet démesuré d'alliance de la parole poétique et de la structure même de l'être, pure scansion langagière de la syntaxe propre du texte de l'être.

Car l'être, pour les Présocratiques, est texte, indéchiffré mais déchiffirable en son principe. Et le principe de cette saisie a une double dimension :

- D'une part, celle des conditions générales assurant l'intelligibilité d'un dit. Le langage humain en effet, forge pour la prévision à court terme et le calcul rationnel de l'utile, et en ce sens, modelé, en son fond, sur des stabilités relatives et, sans doute, illusoire, se prend lui-même de vertige lorsqu'il s'approche de l'insondable, et court le risque de devenir inintelligible quand il se fait porteur de significations si amples qu'elles l'épuisent de toute part. De ce point de vue, ce n'est pas un hasard, me semble-t-il, qui préside à l'auto-qualification du poète : « L'obscur » (p. 283). Il se trouve en effet que ce vocable est celui par lequel est désigné constamment, dans la tradition philosophique, Héraclite d'Éphèse, philosophe-poète de l'Être en son éternelle mouvance, en son devenir tragique, sans issue. Son dire est tellement inouï que les hommes peuvent ne pas l'entendre, ne pas se montrer capables de l'entendre, et le qualifier d'obscur. La poésie de Perse par-

tipice de cette exigence : donnant à entendre ce que le langage et l'expérience ordinaires ne thématisent pas, elle court le risque d'être perçue comme inintelligible.

- D'autre part, celle des conditions générales assurant la crédibilité du contenu de l'énoncé, cette crédibilité étant assurée par le caractère exceptionnel d'une expérience individuelle, en elle-même non réitérable, mais descriptible. Cette expérience est celle de la transgression d'un ordre, de l'accès au domaine de la transcendance, de la vérité fondamentale et cachée mais qui, dorénavant, du fait de sa révélation, peut habiter le langage de l'homme. Je note en passant le caractère antichrétien de cette démarche ; c'est en effet dans la qualité exceptionnelle de l'individu, de l'homme qui entreprend la quête, et non dans la qualité divine de celui qui offre la révélation, que réside la possibilité radicale de l'expérience. Nous sommes en ce sens en présence d'une expérience de type shamanistique dont la matrice théorique se trouve également chez les présocratiques. Parménide, en effet, ouvre son traité *Sur la nature*, en légitimant son dire, inouï également de ses contemporains, par une relation expérientielle exceptionnelle :

« Les cavales qui m'emportent m'ont conduit aussi loin que mon cœur pouvait le désirer, quand elles m'ont entraîné sur la route riche en révélations de la divinité, route qui, bien au-delà de toutes cités, conduit l'homme qui sait.

L'axe brûlant dans les moyeux jetait le cri strident de la flûte – de part et d'autre les deux roues rondes l'enserraient. Et les Filles du Soleil, laissant derrière elles les demeures de la Nuit, hâtaient notre course vers sa lumière, écartant de leurs mains les voiles qui couvrent leurs têtes.

Là sont les portes qui ouvrent sur les chemins de la Nuit et du Jour ; un linteau et un seuil de pierre les enferment, en haut et en bas ; et les portes elles-mêmes, s'élevant dans les airs, ont d'énormes battants. C'est la Justice rigoureuse qui en détient les clefs.

Les jeunes filles la séduisirent par de douces paroles, et la persuadèrent de vitulaire coulisser le verrou chevillé. Les portes s'envolèrent, révélant un espace béant ; c'est par là que les jeunes filles, droit sur la grande route, guident le char et les chevaux.

Et la déesse m'accueillit avec bienveillance, prit ma main droite dans sa main, et m'adressa la parole en ces termes : salut à toi, jeune homme qu'accompagnent d'immortels cochers, toi qui, avec ces cavales qui t'emportent, as atteint notre demeure. Ce n'est certes en rien un sort funeste qui t'a mis sur cette route (car elle est à l'écart du sentier des hommes), mais la justice et le droit. Or il faut que tu sois instruit de tout, du cœur sans frémissement de la vérité, mais aussi des opinions des mortels, où l'on ne peut se fier à rien de vrai.

Viens donc ; je vais parler ; et toi, écoute mes paroles et retiens-les... »
(Parménide, début du poème *Sur la nature*)

Perse lui-même, d'ailleurs, mentionne explicitement ce patronage : « La philosophie même du "poète" me semble pouvoir se ramener, essentiellement, au vieux "rhéisme" élémentaire de la pensée antique – comme celle, en Occident, de nos présocratiques » (*Lettre à Roger Caillois*, 1953, p. 563.)

Si l'enracinement présocratique de la poésie de Perse est indéniable, une différence toutefois, et d'importance, subsiste entre elle et la métaphysique grecque. Celle-ci, lourde machine de guerre, se propose d'arraisonner l'être grâce à son filet de concepts aux mailles serrées. Appareil efficace, rigide, qui s'assure de l'être dans sa totalité et le tient à merci devant le miroir de la raison spéculative.

Mais, et là se trouve la rançon de la précision métaphysique, cet appareil perd la fraîcheur du contact naïf avec l'être que donne l'intuition. La philosophie ne peint qu'à grands traits, et dans le flou. Au terme d'une patiente et longue traque, c'est uniquement l'être dans sa généralité, dans son abstraction, dans sa sécheresse qui se révèle. Mais sa richesse, mais sa plénitude, mais son infinie diversité ? Ne sont-elles pas irréductibles à la grande catégorisation conceptuelle ? C'est en tout cas ce que pense Yves Bonnefoy :

« Y a-t-il un concept d'un pas venant dans la nuit, d'un cri, de l'éboulement d'une pierre dans les broussailles ? De l'impression que fait une maison vide ? Mais non, rien n'a été gardé de réel que ce qui convient à notre repos »
(*Les Tombeaux de Ravenne*, p. 23.)

Dans cette perspective, la philosophie n'est que perte, illusion vide ou rêve d'une raison enténébrée par le sommeil dogmatique.

Que cette thèse témoigne d'une image lacunaire, voire inconsistante de la philosophie, cela reste évident. Posons comme jalon que, si la poésie est, sans conteste, le sœur aînée de la métaphysique, elle est irrémédiablement la cadette de la philosophie.

Il n'en reste pas moins que la poésie se veut autre chemin, autre saisie, non de puissance, mais de recueillement ; non pas au terme d'une longue patience méthodologique, mais dans la grâce inespérée d'un éclair fugitif. Au « piège à être » patiemment tissé par la métaphysique, la poésie oppose la nuance des images, leur transparence souple, l'inaispaisable polysémie de leurs évocations.

La philosophie nous contraint devant l'être mis à nu, dépouillé de toutes ses séductions ; la poésie nous incite à le saisir au vol, à jouir de ses chatouillements. Dilemme de la pensée que Nietzsche, tellement avide d'une expérience totale, a bien senti, qui appelait de tous ses vœux le Philosophe-Poète.