

SOUFFLE DE PERSE

**ASSOCIATION DES AMIS DE LA
FONDATION SAINT-JOHN PERSE**

REVUE DE L'ASSOCIATION

N° 20 – Juin 2022

Comité scientifique

comite-redaction-souffle-sjp@listes.u-picardie.fr

Esa Christine Hartmann (Secrétaire) – Henriette Levillain
Christian Pallandre – Mireille Sacotte – Claude Thiébaut
Renée Ventresque

Directeur de publication et mise en page

Claude Thiébaut

La Fondation Saint-John Perse est soutenue par

la Municipalité d'Aix-en-Provence,
la Fondation Culturelle et Charitable,
la Fondation de France,
le Conseil Régional Provence Alpes-Côte d'Azur,
le Conseil départemental des Bouches-du-Rhône,
la Communauté du Pays d'Aix,
le Ministère de la Culture,
le Centre National du Livre,
la Direction du Livre et de la Lecture,
la Direction Régionale des Affaires Culturelles
... et bien sûr, l'Association des Amis de la
Fondation Saint-John Perse

SOMMAIRE

- Éditorial

Claude Thiébaud, Président de l'Association des Amis de
la Fondation Saint-John Perse p. 9

Hommage à Saint-John Perse

- J'ai fait mon compte de dépouilles ...

Pierre-Bernard Sabourin p. 13

Études

- Substrat créole, superstrat anglais : la genèse plurilingue de Saint-John Perse

Esa Christine Hartmann p. 17

- Emerson, Saint-John Perse et la poétique moderniste

Anita Patterson p. 43

- Écrire, définir, être une chose légère : approches de l'oiseau chez Francis Ponge et Saint-John Perse

Romain Peter p. 53

- Saint-John Perse, Seshendra Sharma. Prophètes et poètes sont les seuls hors du temps

Diane Nairac p. 73

- *Les devinettes* de Saint-John Perse et *le fou rire* de Marcel Proust

Yves Fravalo p. 109

- Dag Hammarskjöld et la traduction de *Chronique*

Göran Fäldt p. 131

- Inédits en Californie : Les archives d'Arthur J. Knodel

Carol Rigolot p. 139

Document

- Stockholm, décembre 1960. Transcription du colloque de Saint-John Perse avec des écrivains et critiques suédois
Thomas Devallois p. 147

Enquête

- Alexis Leger et l'affaire Horan
Claude Thiébaut p. 165

Compte rendu de lecture

- *Hommage à Saint-John Perse*, de Daniel Berghezan
Claude Thiébaut p. 203

Association des Amis de la Fondation Saint-John Perse

- Présentation de l'Association p. 209
- Bulletin d'adhésion p. 211
- Liste des adhérents p. 213
- Composition du Bureau de l'Association p. 215
- Composition du et du Conseil d'administration de l'Association p. 217
- Liste de diffusion *SJPinfo* p. 219

Fondation Saint-John Perse

- Le mot de la Directrice Muriel Calvet	p. 223
- Activités de la Fondation en 2020 et 2021	p. 225
- Premières activités de la Fondation en 2022	p. 228
- Composition du Bureau et du Conseil d'administration de la Fondation	p. 229
- Compléments à la bibliographie 2020	p. 235
- Bibliographie 2021	p. 238
- Première bibliographie 2022	p. 240
- Thèses en préparation et soutenues	p. 241
- Dernières publications	p. 243
- Informations pratiques	p. 247
- Contacts	p. 249



Claude Thiébaud
Cergy-Pontoise, novembre 2009

ÉDITORIAL

Chers Amis de la Fondation,

Le dernier numéro de *Souffle de Perse*, le n° 19, a paru en 2020, nous sommes en 2022 et voici comme prévu le n° 20. La revue en effet est *bisannuelle*. Pour ceux qui hésiteraient sur le sens de l'adjectif, les dictionnaires en donnent tous la même définition, illustrée chez plusieurs du même exemple : « une fête bisannuelle est une fête qui se déroule, par exemple, les années paires ».

Souffle de Perse est exactement dans ce cas, et trois fois plutôt qu'une : la revue paraît tous les deux ans, et justement les années paires, et sa sortie est une fête pour tous ceux qui y ont contribué, pour ses lecteurs aussi espère-t-on. Elle est *bisannuelle* comme certaines fleurs de nos jardins, campanule, monnaie-du-pape et rose-trémière qui, comme la revue, apparaissent à la fin du printemps, aussi discrètement que la Fête de la musique, à la même époque, est exubérante.

Cette nouvelle livraison de *Souffle de Perse* va d'abord placer ses lecteurs au plus près du texte du poète, va faire dialoguer tout ou partie de son œuvre avec celles d'Emerson, de Seshendra Sharma, de Francis Ponge et Marcel Proust, elle va nous montrer Dag Hammarskjöld saisi par le désir de mettre *Chronique* à portée des membres de l'Académie Nobel, nous entendrons les confidences faites par le poète, à peine arrivé à Stockholm pour la remise de son prix, à un groupe d'écrivains et critiques suédois. Le lecteur va apercevoir, au côté du poète et de son épouse, un de ses premiers admirateurs américains, le Professeur Arthur Knodel. Quant au diplomate qu'il fut avant 1940, le lecteur découvrira que sa vie n'a pas été un fleuve tranquille.

***Souffle de Perse* n° 20 • 10**

Fleurs et herbes, bonnes ou mauvaises, poussent à leur heure et de même *Souffle de Perse*, comme si la pandémie, qui avait empêché que les Persiens ne se réunissent en 2020, n'était plus une menace. Comme si la guerre n'était pas à nos portes. Comme si, parce qu'ainsi va la vie, les accidents, la maladie, la mort ne concernaient que les autres.

Saint-John Perse a publiquement affirmé qu'au poète, « rien du drame de son temps ne lui est étranger » et tout aussitôt que « sa leçon est d'optimisme ». Le monde aujourd'hui n'y incite pourtant pas. Optimiste lui-même Saint-John Perse ? Pourquoi faut-il que me revienne soudain la réponse de Candide à Cacambo ; « Qu'est-ce qu'optimisme ? » disait Cacambo. - Hélas ! dit Candide, c'est la rage de soutenir que tout est bien quand on est mal ». Et est-il sûr qu'Hugo ait vraiment réussi à se convaincre qu'« il faut que l'herbe pousse et que les enfants meurent » ?

Quoi qu'il en soit, revoici *Souffle de Perse*, à sa date, comme si de rien n'était. Ou presque. Je vous en souhaite bonne lecture.

Claude Thiébaut
Président de l'Association des
Amis de la Fondation Saint-John Perse

HOMMAGE

Professeur de droit public, notamment à Paris X Nanterre et à l'EHESS, Paul-Bernard Sabourin (1934-2020) était également poète et peintre. Il a reçu le prix du Rayonnement français de la langue et de la littérature françaises de l'Académie française en 2010 pour son œuvre poétique et son action en faveur de la francophonie.

Comme poète, il a publié quatorze recueils, depuis *Brèche-lumière* (Le Hameau, 1986), jusqu'à *Le Puits d'espérance* (Éditions du Panthéon, 2020). Saint-John Perse compte parmi ses poètes référents.

Comme peintre, il a exposé dans les galeries parisiennes et a reçu le prix de la Biennale des peintres et sculpteurs du VI^e arrondissement en 2012. Ses tableaux illustrent ses recueils poétiques ainsi que son autobiographie *Au Mascaret des jours* (L'Harmattan, 2012).

Hommage à Saint-John Perse

Paul-Bernard Sabourin
14 mars 2020

Pour Henriette Levillain

J'ai fait mon compte de dépouilles
Fétiches, spectres lacustres,
Icônes dolorisées.

Et me voici aux tables rigoureuses
Par vents pervers,
Surfaces volatiles de passions tristes.

J'ai assisté à des entreprises inconséquentes
Dans une hâte suspecte,
Aux frontières de l'esprit et des dieux.

Ce n'étaient pas ces écrits d'airain,
Tables du législateur unique,
Oracles soufflés par l'Ange à Tobie.

Mais voilà sous les feuilles de bronze
Les poèmes purs de l'arbre sec
Écrits sur la table du jurisconsulte.

*

Où sont les chênes prophétiques,
Les stèles blasonnées de symboles,
La fenêtre ouverte à nos oiseaux rieurs,
La course du destin par le poète amodée.

Voici sous des feuilles de bronze incendiées
L'amande du regard de la jeune fille
Et la fraîche nouvelle de l'ami poète
Qui chante le grand art de la mer

ÉTUDES

Avertissement

S'agissant des titres de poèmes et de recueils, l'usage a été respecté d'où « Éloges », « Pluies », « Neiges », « Exil » et « Chant pour un équinoxe » (les poèmes) mais *Éloges*, *Exil* et *Chant pour un équinoxe* (les recueils).

Le nom d'Alexis *Leger* a partout été écrit sans accent sauf dans les citations où est reproduite la graphie *Léger* qu'on y rencontre souvent.

Appel à communications permanent

Vous souhaitez faire paraître une étude sur Saint-John Perse dans un prochain numéro de *Souffle de Perse* ? sur Alexis Leger ? sur l'œuvre du poète ? sur l'action du diplomate ? sur l'un et l'autre ?

Proposez-la au Comité scientifique de la revue. Les consignes quant à la taille et la présentation de votre tapuscrit vous seront adressées par retour.

Substrat créole, superstrat anglais : La genèse plurilingue de Saint-John Perse*

Esa Christine Hartmann
Université de Strasbourg

Chantant l'aventure humaine dans sa vocation universelle et sacrée, l'œuvre inclassable et énigmatique de Saint-John Perse reflète, dans sa dimension cosmique, « l'unité recouverte sous la diversité¹ ». D'un point de vue linguistique, cependant, les lecteurs ont rarement hésité à inscrire cette œuvre dans une tradition littéraire profondément « française² », d'autant plus que son auteur, exilé depuis 1940 aux États-Unis, qualifiait la langue française comme « seule patrie

* Une première version partielle de cet article fut publiée en 2018 sous le titre « Pour une approche génétique du plurilinguisme littéraire : le cas de Saint-John Perse », *Areté -International Journal for Philosophy, Social & Human Sciences*, n° 3, p. 59-78).

¹ Saint-John Perse, *Oiseaux*, IV, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1972, p. 413 (désormais OC).

² La première exception fut l'ouvrage d'Émile Yoyo, *Saint-John Perse et le Conteur*, Paris, Bordas, 1971. L'auteur y critique la réception exclusivement occidentale et métropolitaine de l'œuvre persienne – « Ainsi on a fait de Saint-John Perse un auteur français et occidental et toute l'étrangeté de son œuvre a été expulsée par le terme d'exotisme » (p.16) –, pour y déceler les influences de la culture antillaise. L'œuvre persienne semble ainsi perpétuer la tradition orale du conteur créole, portant l'héritage du conteur africain.

imaginable¹ ». Et pourtant, les manuscrits² ou avant-textes³ du poète, conservés à la Fondation Saint-John Perse d'Aix-en-Provence, dévoilent les méandres d'un processus créateur dont émerge une écriture plurielle, profondément plurilingue⁴. Par conséquent, nous souhaitons présenter ici une étude génétique de deux phénomènes complémentaires de la création poétique persienne, témoignant d'une

¹ « De la France, rien à dire : elle est moi-même et tout moi-même. Elle est pour moi l'espèce sainte, et la seule, sous laquelle je puisse concevoir de communier avec rien d'essentiel en ce monde. Même si je n'étais pas un animal essentiellement français, une argile essentiellement française (et mon dernier souffle, comme le premier, sera chimiquement français), la langue française serait encore pour moi la seule patrie imaginable, l'asile et l'autre par excellence, l'armure et l'arme par excellence, le seul "lieu géométrique" où je puisse me tenir en ce monde pour y rien comprendre, y rien vouloir ou renoncer. » (Saint-John Perse, Lettre à Archibald MacLeish, Washington, 23 décembre 1941, OC, p. 550-551 ; c'est nous qui soulignons).

² Pour une analyse intégrale des manuscrits de l'œuvre poétique persienne, voir notre livre *Les manuscrits de Saint-John Perse. Pour une poétique vivante*, Paris, L'Harmattan, 2007.

³ Nous entendons par *avant-texte* tout document auctorial participant à la genèse d'une œuvre littéraire et, plus particulièrement, les différents états manuscrits et épreuves corrigées d'une œuvre, depuis sa création initiale jusqu'à sa dernière réédition. Si l'auteur collabore aussi à la traduction de son œuvre ou s'autotraduit lui-même, la genèse de l'œuvre initiale se poursuit (et se dédouble) dans une autre langue. Nous possédons, dans ce cas, des avant-textes dans deux ou plusieurs langues.

⁴ Le terme de *plurilinguisme littéraire* est attribué aux œuvres littéraires construites à partir de deux ou plusieurs langues. La critique génétique s'intéresse avant tout au processus d'écriture (la genèse scripturale), visible dans les avant-textes (brouillons, manuscrits, épreuves corrigées, carnets de notes). Attribué au corpus avant-textuel, le plurilinguisme littéraire peut qualifier deux phénomènes principaux : la *genèse plurilingue* (impliquant une alternance de codes linguistiques au fil de l'écriture) et l'*autotraduction* (pratiquant une alternance de codes consécutive). Dans le premier cas, le processus scriptural utilise et intègre au moins deux langues (L1, L2 et éventuellement L3), alors que, dans le deuxième cas, la première version écrite en langue 1 (L1) est ensuite autotraduite en une deuxième version en langue 2 (L2), voire en une troisième version en langue 3 (L3).

genèse scripturale trilingue : l'alternance et le mélange¹ du français et du créole guadeloupéen lors de l'écriture des poèmes d'*Éloges*, ainsi que l'autotraduction du français vers l'anglais lors de la collaboration entre Saint-John Perse et T. S. Eliot à l'occasion de la traduction du poème *Anabase*².

Ainsi, notre analyse de la genèse plurilingue de Saint-John Perse essaiera d'explorer les formes et les effets de cette interaction des langues au sein de la genèse poétique persienne, tout en étudiant leurs effets stylistiques, rhétoriques et poétiques : les pratiques scripturales plurilingues de Saint-John Perse augmentent-elles la poéticité du texte ?

Itinéraires plurilingues

Enfouie au plus profond des manuscrits, la dimension plurilingue de la création persienne fut rarement prise en compte par la critique. Ce fait est d'autant plus compréhensible que le poète a lui-même contribué à évincer toute allégeance possible à une langue autre que le français, qu'il considérait comme « le seul lieu géométrique

¹ Ces phénomènes sont également appelés *code-switching* et *code-mixing*, ou encore *translanguaging*.

² Cette activité d'autotraduction se poursuit à travers toutes les traductions anglaises de son œuvre ultérieure. Ainsi Saint-John Perse collabore-t-il à la traduction d'*Exil* par Denis Devlin (*Exile and other poems*, 1949), de *Vents* par Hugh Chisholm (*Winds*, 1953), d'*Amers* par Wallace Fowlie (*Seamarks*, 1958), et de *Chronique* par Robert Fitzgerald (*Chronicle*, 1961). Pour une étude détaillée de cette collaboration sur les manuscrits des traductions anglaises, voir H. Levillain, *Sur deux versants. La création chez Saint-John Perse d'après les versions anglaises de son œuvre poétique*, Paris, Corti, 1987 ; Esa Christine Hartmann, *Les manuscrits de Saint-John Perse. Pour une poétique vivante*, Paris, L'Harmattan, 2007 ; Dominique Millet-Gérard, « Sur trois Versants: Étude des trois traductions d'*Anabase* par T. S. Eliot » in *Saint-John Perse en ses dictionnaires: l'idiolecte d'un poète*, Actes du colloque de l'Université de Cergy-Pontoise, réunis et présentés par C. Mayaux, Paris, Honoré Champion, 2013, p. 79-93.

où [il] puisse se tenir en ce monde¹ ». Pourtant, les grandes épopées persiennes (*Anabase*, *Vents*, *Amers*) résonnent des voix multiples de l'humanité en marche par le monde, auxquelles répond une cohorte de mots d'origine étrangère – *Abel*, *Abraham*, *Baal*, *casbah*, *dinar*, *Eâ*, *Emir*, *Golgotha*, *griot*, *guèbre*, *Istar*, *Jabal*, *khalife*, *Mahomet*, *Mammon*, *numide*, *Sabéenne*, *Saul*, *Seth* –représentant les grandes civilisations de l'Antiquité orientale. À l'image de ses héros, Saint-John Perse est un « poète transhumant² », et ses « œuvres, migratrices, voyagent avec [lui]³ ». De ce voyage à la fois biographique et poétique, Saint-John Perse a tiré des connaissances linguistiques considérables, qu'il ne manque pas d'intégrer dans ses créations littéraires.

La trajectoire existentielle d'Alexis Leger traverse quatre grands espaces géographiques : les Antilles françaises, la France métropolitaine, la Chine, les États-Unis. Né en Guadeloupe, le poète grandit dans une société multilingue, produite par le système colonial. Son enfance est donc riche d'un bilinguisme naturel : en famille et à l'école, il parle le français des colons blancs ou *békés*, tout en utilisant le créole en tant que langue de communication sociale, à Pointe-à-Pitre et sur l'habitation familiale. Microcosme de la société antillaise, celle-ci est marquée par la diversité culturelle, économique et linguistique de la société des plantations⁴. De même, la langue créole des Antilles, condensé plurilingue né du contact de plusieurs

¹ Saint-John Perse, Lettre à Archibald MacLeish, Washington, 23 décembre 1941, OC, p. 551.

² Saint-John Perse, *Discours de Florence*, OC, p. 457.

³ *Id.*, *ibid.*

⁴ Le poète, véritable *enfant élu*, « parle d'une haute condition » : vénéré par ses nourrices, servantes et serviteurs d'origine caraïbe, africaine ou asiatique, il grandit au milieu du métissage ethnique et religieux des habitants des îles. Il est initié au vaudou, représenté par le « sorcier noir », au shivaïsme hindou incarné par la « nourrice jaune », ainsi qu'au catholicisme des colons blancs. (Saint-John Perse, *Éloges*, OC, p. 24 et 29).

strates linguistiques exogènes et endogènes, est une et multiple à la fois.

Il n'est donc pas étonnant que les deux langues maternelles d'Alexis Leger, le français et le créole, fassent toutes les deux leur apparition dans les poèmes de jeunesse, rassemblés sous le titre *Éloges* et publiés, dans leurs versions définitives, en 1925 aux éditions de la *Nouvelle Revue Française*. Or, si le lecteur métropolitain est déconcerté par la présence de quelques expressions antillaises incompréhensibles dans cette édition, la plus grande partie du lexique créole n'émerge que dans son avant-texte (conservé sous l'appellation MS EL 6 à la Fondation Saint-John Perse), qui présente un grand nombre d'îlots « hétérolinguistiques¹ », fruits d'un « *code-switching* à l'intérieur du texte littéraire² ».

À douze ans, Alexis Leger quitte son île natale et s'installe en France métropolitaine. Dorénavant, l'identité créole³, perçue comme altérité, s'avère problématique pour ce jeune homme qui se destine à une éminente carrière diplomatique. Celle-ci est couronnée, après un séjour à l'Ambassade française de Pékin (1916-1921), par la fonction de secrétaire général du Quai d'Orsay (Ministère des Affaires étrangères), exercée jusqu'en 1940. À cette date, Alexis Leger est contraint de s'exiler à Londres, puis aux États-Unis : cette dernière étape lui permet d'acquérir une connaissance accrue de la langue anglaise, l'autorisant à collaborer avec les traducteurs anglais, irlandais et américains de son œuvre⁴.

¹ Voir Rainier Grutman, *Des langues qui résonnent. L'Hétérolinguisme au XIX^e siècle québécois*, Montréal, Fides, 1997. L'hétérolinguisme y désigne la textualisation d'idiomes étrangers dans l'œuvre littéraire.

² Voir Olga Anokhina, « Étudier les écrivains plurilingues grâce aux manuscrits », in *Écrire en langues : littératures et plurilinguisme*, O. Anokhina et F. Rastier (dir.), Paris, Éditions des Archives Contemporaines, 2015, p. 36.

³ Ce terme désigne, chez Saint-John Perse, toute personne « née aux îles ».

⁴ À ce sujet, voir notre ouvrage *Les manuscrits de Saint-John Perse*, *op. cit.*

Comme T. S. Eliot le constate dans la préface de sa traduction intitulée *Anabasis* (1930)¹, Saint-John Perse « possède, comme je puis en témoigner, une connaissance sensible et intime de la langue anglaise, autant qu’il maîtrise sa propre langue². » C’est en annotant et en corrigeant les manuscrits des traductions anglaises de ses œuvres³ que le poète se fait, selon l’expression de T. S. Eliot, *demi-traducteur* : « Quant à la traduction, elle n’aurait pu être ce qu’elle est sans la collaboration prêtée par l’auteur, au point d’en faire pour moi un demi-traducteur⁴ ». Tandis que les suggestions et corrections de Saint-John Perse révèlent les points forts de son art poétique, cette activité d’*autotraduction*, uniquement visible sur les manuscrits, apparaît comme une création seconde, qui est aussi une création translingue.

Les deux phénomènes consécutifs que nous venons de présenter – la genèse bilingue d’*Éloges* et l’autotraduction d’*Anabase* – peuvent alors être analysés comme deux aspects complémentaires de la création plurilingue persienne, dont nous allons découvrir les constantes scripturales telles qu’elles se manifestent sur les manuscrits.

Le substrat créole

Inspiré du réel de son enfance antillaise, le texte définitif des poèmes de jeunesse réunis dans le recueil *Éloges* fait apparaître le lexique exotique de la faune et de la flore antillaises, véritable langue étrangère pour le lecteur métropolitain : *acajou, ahinga, anibe, Annaô*,

¹ T. S. Eliot traduit le poème *Anabase* (1924) de Saint-John Perse à partir de 1926.

² « *He has, I can testify, a sensitive and intimate knowledge of the English language, as well as a mastery of his own.* » (T. S. Eliot, « Preface », *Anabasis*, *op. cit.*, p. 11).

³ Les manuscrits des traductions anglaises sont conservés à la Fondation Saint-John Perse d’Aix-en-Provence. Richement annotés de la main du poète, ils dévoilent une véritable activité d’autotraduction. À ce sujet, voir H. Levillain et E. Hartmann, *op. cit.*

⁴ « *As for the translation, it would not be even so satisfactory as it is, if the author had not collaborated with me to such an extent as to be half-translator* » (T. S. Eliot, « Preface », *op. cit.*, p. 10-11).

coprah, icaque, jacaranda, kako, mangrove, manioc, palétuvier, papaye, pirogue, rocou, Saman ... Évoquant une exubérance tropicale inconnue, la consonance exotique de ces mots antillais est due à leur origine extra-européenne, qu'elle soit amérindienne (caribéenne ou tupi), asiatique (malaisienne, polynésienne ou indienne) ou africaine (bambara) – l'étymologie du lexique créole dévoile certes le fruit de nombreux contacts et emprunts linguistiques, de sorte que l'on puisse parler ici d'une stratification plurilingue diachronique. Cependant, un nombre considérable de phénomènes de *code-switching* entre le français et le créole, uniquement visibles dans la première version des poèmes sur le manuscrit MS EL 6¹, sera effacé au profit d'une « langue universelle », tentant d'évacuer tout exotisme littéraire. La genèse poétique persienne évolue ainsi du plurilinguisme vers le monolinguisme.

À présent, nous allons transcrire² et analyser quelques passages intéressants du manuscrit MS EL 6, témoignant d'une création

¹ Ces versions premières des poèmes de jeunesse, assemblées dans le manuscrit MS EL 6 et partiellement *réécrites* à cette occasion (cf. les variantes de lecture apparaissant sur ce manuscrit), représentent les avant-textes de la version définitive du texte, publiée en 1925 aux éditions de la NRF sous le titre *Éloges*, et signée St-J. Perse. Les éditions ultérieures de 1948 (chez Gallimard, sous la signature Saint-John Perse) et de 1972 dans les *Œuvres complètes* (Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade) modifient uniquement la disposition des poèmes au sein du recueil, mais n'apportent pas de modifications textuelles. C'est pourquoi nous considérons l'édition de 1925 comme texte définitif. Le MS EL 06, qui sert de corpus pour cette étude, représente le dernier état avant-textuel en vue de cette édition. Le MS EL 06 et l'édition de 1925 du recueil *Éloges* présentent les poèmes de jeunesse dans l'ordre suivant : « Écrit sur la porte », « Pour fêter une enfance », « Éloges » en dix-huit chants ; sous le titre *La Gloire des Rois* : « Récitation à l'éloge d'une Reine », « Amitié du Prince », « Histoire du Régent » (anciennement chant III d'« Éloges »), « Images à Crusoé », « Écrit sur la porte ». Le recueil est signé St-J. Perse.

² Lors de notre transcription des variantes, nous utiliserons les signes suivants : V signifie *variante* (V1 / V2), L signifie *langue* (L1 / L2), le signe < V > désigne une *variante supprimée*, le signe [V] désigne une *variante ajoutée*. La cote MS EL 6

translingue (du créole guadeloupéen vers le français métropolitain) d'un état à l'autre. Tous les passages fonctionnent selon le modèle suivant : une variante V1 en L1 (créole) est remplacée par une variante V2 en L2 (français). La variante V2, écrite par Saint-John Perse à l'encre rouge dans les marges du manuscrit, représente une *variante de lecture*¹, puisqu'elle doit sa naissance à un procédé de relecture, de correction, de réception critique par l'auteur. En général, les variantes V1 peuvent être classées dans deux catégories lexicales, à savoir la faune et la flore antillaises. Absentes du texte définitif, elles nous livrent une précieuse clé herméneutique pour l'interprétation des V2. Dans la majorité des cas, il s'agit en effet du même référent appartenant à la réalité antillaise, transcendé dans la V2 par une expression moins figurative, mais plus universellement poétique. Absente de la version définitive, la V1 continue cependant à y exister en filigrane, de sorte que nous puissions parler d'un *substrat créole* dans *Éloges*, dont il s'agit d'exploiter la valeur exégétique. Par conséquent, le texte définitif apparaît comme un *palimpseste plurilingue*.

La faune antillaise

Dans notre premier exemple, Saint-John Perse remplace une expression créole, « pieds-gris » (V1), véhiculant le réel antillais, par une expression française à valeur générale et universelle,

provient de la Fondation Saint-John Perse. Écrite à l'encre rouge, la pagination (1-105) provient de Saint-John Perse. Toutes les variantes persiennes, qui tendent à l'effacement du caractère plurilingue des versions initiales, sont écrites à l'encre rouge.

¹ Nous distinguons la *variante de lecture* de la *variante d'écriture*. La *variante d'écriture* désigne une « réécriture qui intervient au fil de la plume, immédiatement ; elle est identifiable grâce à un critère de position : sa place est directement à droite de l'unité biffée, sur la même ligne. » (Almuth Grésillon, *Éléments de critique génétique. Lire les manuscrits modernes*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994, p. 246). La *variante de lecture* désigne une « réécriture qui intervient après une interruption du geste scriptural, généralement après une relecture ; sa place se situe dans l'espace interlinéaire ou dans les marges. » (*id.*, *ibid.*).

« moustiques » (V2). Tandis que la V1 désigne une variété locale de moustiques, la V2 recourt au nom générique de l'insecte.

MS EL 6 :

V1+V2 :

... Mais de l'aïeule jaunissante

*et qui si bien savait soigner la piqure des < **pieds-gris** > / [moustiques],*

je dirai qu'on est belle, quand on a des bas blancs

texte définitif :

... Mais de l'aïeule jaunissante

*et qui si bien savait soigner la piqure des **moustiques**,*

je dirai qu'on est belle, quand on a des bas blancs

« Pour fêter une enfance », IV (OC, p. 26).

L'espèce antillaise (« **pieds-gris** ») est remplacée par le genre de l'insecte (« moustiques »), ce qui entraîne un changement linguistique (*code-switching*) d'un état scriptural à l'autre, qui a pour effet d'estomper la couleur locale dans le poème. Cette opération de neutralisation linguistique et socioculturelle qu'entraîne l'effacement de l'expression créole, ne parvient pourtant pas à voiler le réel historique et colonial constituant le cadre du poème – la présence d'une caste blanche dominante (« l'aïeule » aux « bas blancs » représentant les colons blancs ou *békés*) – et géographique (la présence emblématique des « moustiques » évoquant le climat tropical). Lors de l'écriture initiale du passage, la figure de « l'aïeule » a certainement déclenché la remémoration affective du vécu antillais et son inscription dans une généalogie familiale et un héritage culturel, dont l'expression « **pieds-gris** » est tout à fait symbolique.

Pour accentuer ce statut emblématique des moustiques tropicaux, Saint-John Perse utilisera encore une fois le terme générique de « moustique » (V2) pour remplacer un terme spécifique local, « maringouin » (V1) :

MS EL 6 :

V1+V2 :

*Il y a sur un morceau de ciel vert une fumée <prisonnière> / [hâtive] qui est le vol emmêlé des < **maringouins** > / [moustiques]*

Texte définitif :

Il y a sur un morceau de ciel vert une fumée hâtive qui est le vol emmêlé de **moustiques**

« Images à Crusoe », « La ville » (OC, p. 14).

Résultat d'une créolisation linguistique¹, le mot « maringouin » est formé d'après l'expression *mbarigui* en tupi-guarani (langue indienne du Brésil) et appartient au lexique antillais. Il désigne une espèce de moustiques originaire des tropiques caraïbes et sud-américains. Condensé plurilingue (tupi-guarani, espagnol, français), le mot « maringouins » (V1) désigne, une fois de plus, un référent concret antillais (une espèce de moustiques), qui subsiste, en tant que *soubassement référentiel*, dans la variante générique « moustiques » (V2). La réécriture du passage conserve l'allitération en [m], matérialisation sonore du bourdonnement des moustiques en train de voler : **morceau – fumée – emmêlé – maringouins / moustiques**.

Qui plus est, le terme générique de « moustique » réapparaît à un autre endroit d'*Éloges*, qui peint « l'heure midi plus sonore qu'un moustique² ». La variante de lecture V2, utilisée dans des deux passages précédents, s'inscrit ainsi au sein d'un réseau d'images représentant l'univers antillais, dont elle devient le *symbole*. La réécriture persienne, établissant la relation d'une *synecdoque généralisante* entre V1 (espèce) et V2 (genre), lutte ainsi contre le pittoresque exotique, en tendant vers l'abstrait et l'universel : il s'agit, pour le poète, de peindre un univers tropical (une certaine « latitude »), détaché de la longitude caribéenne.

Dans une lettre à Valéry Larbaud au sujet de la réception critique que connaît *Éloges* en France métropolitaine, Saint-John Perse

¹ Nous entendons par *créolisation linguistique* le processus de naissance d'une expression créole à partir d'un *substrat* linguistique (une expression idiomatique de départ appartenant par exemple à la langue indigène des Caraïbes ou à l'africain des esclaves déportés) au contact d'autres langues formant un *superstrat* (par exemple le français, l'espagnol et l'anglais des colons antillais).

² OC, p. 28.

s'insurge de fait contre tout ancrage géographique et historique de son œuvre, et surtout, contre toute *interprétation antillaise* :

Je vous remercie par-dessus tout d'avoir pensé à me défendre, littérairement, contre l'exotisme. Toute localisation me semble odieuse, aussi bien que toute datation, pour nos pauvres fêtes de l'esprit. Autant que d'inactualité, j'ai toujours eu grand besoin d'affranchissement du lieu, et si je tiens encore, pour une simple question de lumière, à un certain degré de *latitude* en ceinture à tout notre globe, je hais cordialement toute *longitude*. Des Antillais même pourraient penser [...] qu'il y a là plus d'océanien, ou d'asiatique, ou d'africain, ou de toute autre chose encore, que d'antillais¹.

Le poète essaie donc de « brouiller les pistes », en niant l'ancrage antillais de ses œuvres.

La réécriture suivante illustre de nouveau le procédé stylistique d'une synecdoque généralisante. En effet, un groupe nominal à base créole – « les anolis timides » (V1) – est remplacé par une périphrase descriptive plus générale – « d'autres bêtes qui sont douces » (V2).

MS EL 6 :

V1 :

Les anolis timides, la queue de travers sur les troncs lisses, énoncent leur prière qui est la déglutition de deux perles gonflant leur gosier jaune ...

V1+V2 :

<Les anolis timides, la queue de travers sur les troncs lisses, énoncent leur prière qui est>/ [Et d'autres bêtes qui sont douces, attentives au soir, chantent un chant plus pur que l'annonce des pluies : c'est] la déglutition de deux perles gonflant leur gosier jaune ...

Texte définitif :

Et d'autres bêtes qui sont douces, attentives au soir, chantent un chant plus pur que l'annonce des pluies : c'est la déglutition de deux perles gonflant leur gosier jaune ...

« Images à Crusoe », « La ville » (OC, p. 14).

¹ Lettre à Valéry Larbaud, Pau, décembre 1911, OC, p. 793.

Le mot « anolis » (*anolis marmoratus*), d'origine caraïbe¹, désigne le lézard (iguanidé) le plus connu des Antilles. De couleur verte, il peut se dissimuler par homochromie et possède un sac gulaire richement coloré, qu'il gonfle pour impressionner, intimider, séduire, ou pousser des cris. L'image de la « déglutition de deux perles gonflant leur gosier jaune » (V2) du texte définitif s'explique donc principalement par cette anatomie particulière des « anolis timides » (V1), qui émettent des cris (« énoncent leur prière ») en gonflant leur sac gulaire jaune. En accord avec le panthéisme persien, le caractère sacré de cette communication animale, exprimé par le mot « prière » (V1) dans la version originale, est conservé, dans la version définitive, par le « chant plus pur » (V2). L'analogie de forme si expressive entre le gonflement du sac gulaire et la déglutition des perles dilatant le gosier du lézard (V1), essentielle pour l'interprétation de la métaphore, disparaît au profit d'un comparant vague et générique « bêtes qui sont douces » (V2). Seule reste la charge affective d'une mémoire créatrice, qui apparaît dans la qualification « douces » attribuée à ce petit lézard, symbole d'une enfance paradisiaque vécue aux îles où la nature héberge le sacré. La connaissance de la variante avant-textuelle s'avère ici indispensable pour la compréhension du texte définitif.

D'autre part, les procédés de réécriture permettent à Saint-John Perse d'augmenter les qualités symboliques et poétiques du verset. La V1, en effet, semble mettre l'accent sur la concrétude évocatrice et visuelle du lézard, qui enroule sa queue autour du tronc d'arbre et « fait sa prière » en poussant des cris. Le rythme presque narratif et la sonorité mimant le cri aigu de l'anolis (produite par l'assonance stridente en [i] – *anolis timides lisses prière qui*), ainsi que le déplacement rapide de ce lézard timide (suggéré par l'allitération en [tr] – *travers, tronc*) créent une ambiance tropicale vivante

¹ Parlé jadis sur les îles caribéennes, le caraïbe est, comme le tupi (Brésil) et le nahuatl (Mexique), une des nombreuses langues amérindiennes (langues indigènes d'Amérique). Il représente, avec les langues africaines (bambara, bantou), le substrat le plus important du créole antillais.

et animée. La V2, en revanche, évoque l'atmosphère suave et sereine du soir. Celle-ci est bercée par une cadence régulière et apaisée (8 / 6 / 6 / 6 / 10 / 6) et une tonalité harmonieuse, produite par des assonances graves en [ã] (*attentives*, *chantent*, *chant*, *gonflant*) et en [õ] (*sont*, *annonce*, *gonflant*), tandis que les allitérations en [d] (*d'autres*, *douces*, *déglutition*, *de*, *deux*) et en [p] (*plus*, *pur*, *pluies*, *perles*) miment le bruit à la fois doux et tambourinant de la pluie. Ces procédés stylistiques de la V2 confèrent au passage ainsi réécrit un rythme litanique et une aura sacrée, renforçant le symbolisme et la poéticité du verset.

La flore antillaise

La flore des îles antillaises connaît le même sort que sa faune : les réécritures persiennes tendent à éliminer un grand nombre d'allusions à la couleur locale guadeloupéenne, en remplaçant le lexique créole par des termes génériques. Le texte évolue ainsi de l'exotique vers le symbolique.

MS EL 6 :

V1 :

*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**.*

V1 + V2 :

C'est la sueur des sèves [en exil], le suint amer des <icaquiers> / [plantes à siliques], l'âcre insinuation des mangliers charnus et <les fusées du tamarin dont l'aube fut violentée> / [l'acide bonheur d'une substance noire dans les gousses].

Texte définitif :

... C'est la sueur des sèves en exil, le suint amer des **plantes à siliques**, l'âcre insinuation des mangliers charnus et **l'acide bonheur d'une substance noire dans les gousses**.

« Images à Crusoe », « Le mur » (OC, p. 12).

Tandis que la V1 emploie le terme « icaquier », formé d'après l'expression caraïbe *icaco* désignant un arbrisseau tropical à fruits comestibles, la V2 utilise une périphrase descriptive, « plantes à siliques ». À l'instar des exemples précédents, l'espèce spécifique

antillaise est remplacée par une catégorique botanique générique. De même, le « tamarin » (V1), désignant à la fois l'arbre tropical (tamarinier) et son fruit noir à saveur acide et rafraîchissante, est remplacé par la paraphrase descriptive générale « une substance noire dans les gousses » (V2). Le mot « tamarin » (*tamarindus indica*) est né à partir de l'arabe *tamar hindi* qui signifie « datte de l'Inde », possédant, comme toutes les expressions créoles, une racine lexicale extra européenne. Aux Antilles, le tamarinier croît le long des plages de sables volcaniques, d'où son nom créole « tamarin bord de mer ». L'image de « fusée des tamarins » peut évoquer à la fois le dynamisme vertical du « tamarin bord de mer » perçant l'horizon auroral, et l'acidité tonique de son fruit, « fusée » vivifiante.

Au niveau poétique, la généralisation translinguistique visible dans la réécriture de ce passage semble porter ses fruits, puisqu'elle renforce l'allitération en [s] à travers le verset (sueur – sèves – suint – siliques – insinuation – acide – substance – gousses dans la V2), évoquant à la fois le suintement et l'acidité de ces plantes tropicales. En revanche, la V2 perd une étrange et fascinante musicalité (« icaque », « tamarin »), ainsi qu'un certain dynamisme tropical suggéré par les termes « fusée », « violente », « aube » (V1).

Les deux passages suivants semblent obéir aux mêmes mécanismes de réécriture, opérant, comme nous l'avons vu, selon le principe d'une synecdoque généralisante (V1 – V2).

MS EL 6 :

V1 :

*Les pélicans se bercent dans un rêve huileux,
et le fruit creux du catalpa, sourd d'insectes, tombera
dans l'eau des criques, fouillant son bruit.*

V1+V2 :

*<Les pélicans> / [L'oiseau] /se berce<nt> [dans sa plume, sous] <dans>
un rêve huileux,
<et> le fruit creux <du catalpa>, sourd d'insectes, tombe <ra>
dans l'eau des criques, fouillant son bruit.*

Texte définitif :

L'oiseau se berce dans sa plume, sous un rêve huileux ; **le fruit creux**, sourd d'insectes, tombe dans l'eau des criques, fouillant son bruit.

« Images à Crusoé », « La ville » (OC, p. 14).

Mot d'origine amérindienne (emprunté à la langue cherokee), le catalpa (*catalpa bignonioides*) (V1), également appelé « arbre aux haricots », désigne un arbre tropical qui grandit au bord des plages antillaises, et dont le fruit forme une capsule qui ressemble à une gousse contenant des graines. Le texte définitif (V2) peut en effet être lu comme une *ellipse* : l'expression « fruit creux » (V2) y demeure rattachée au même référent, de sorte qu'en filigrane, elle continue à dénoter « le fruit creux du catalpa » (V1). Ce faisant, la réécriture élimine, une fois de plus, une expression hétérolinguistique.

Dans l'exemple suivant, le trait caractéristique d'une espèce botanique, à savoir la couleur rouge de son fruit, remplacera sa nomenclature spécifique antillaise, faisant partie du lexique créole.

MS EL 6 :

V1+V2 :

*Dans un pot tu l'as enfouie, **la graine** <de gambeau> / [rouge] demeurée à ton habit de chèvre.*

Texte définitif :

Dans un pot tu l'as enfouie, **la graine pourpre** demeurée à ton habit de chèvre.

« Images à Crusoé », « La graine » (OC, p. 19)

Une fois de plus, Saint-John Perse supprime ici une variante typiquement antillaise. En effet, la graphie persienne francisante « gambeau » (V1) correspond au mot créole *gombo*, formé à partir de l'expression africaine (bantou) *ngombo*. Le *gombo* (*abelmoschus esculentus*) désigne une plante à fleurs jaunes, cultivée dans les régions tropicales pour ses fruits en forme de capsules, qui sont fréquemment utilisés dans la cuisine antillaise¹. Comme dans la

¹ De nombreuses recettes créoles utilisent le *gombo* (appelé aussi *okra* en Amérique du Nord) : *gombos sautés*, *gombos en vinaigrette*, *gombos sauce créole*...

plupart des exemples précédemment analysés, le mot créole désignant une espèce botanique antillaise (V1) est remplacé par son trait caractéristique : la couleur rouge (V2) de son fruit, de sorte que nous puissions parler ici d'une synecdoque intégrante (*pars pro toto*). De toute évidence, la V1 livre ici de précieuses informations herméneutiques pour l'interprétation de la V2 : l'avant-texte fournit une exégèse (auctoriale) du texte définitif, en l'alimentant non seulement de sa base référentielle, mais aussi de tout son potentiel sémantique.

Dans le cas suivant, le *code-switching* d'une variante à l'autre (V1-V2) semble obéir à une nécessité scientifique.

MS EL 6 :

V1 :

*c'est ton arc qui vient d'éclater, à son clou, suivant l'une des fibres qui le divisent. Et il s'entrouvre tout au long, **comme le pois de flamboyant, comme la gousse du kourbari.***

V1+V2 :

*c'est ton arc qui <vient d'>éclate<r>, à son clou, <suivant l'une des fibres qui le divisent>. Et il s'<entr'>ouvre tout au long, [de sa fibre secrète] **<comme le pois de flamboyant>, comme la gousse <du kourbari>** / [morte aux mains de l'arbre guerrier]*

Texte définitif :

*c'est ton arc, à son clou, qui éclate. Et il s'ouvre tout au long de sa fibre secrète, **comme la gousse morte aux mains de l'arbre guerrier.***

« Images à Crusoe », « L'arc » (OC, p. 18)

En effet, ce passage est construit à partir d'une comparaison : l'arc éclate comme la « gousse du kourbari » (V1) ou comme « le pois de flamboyant » (V1), ou encore comme la « gousse morte aux mains de l'arbre guerrier » (V2). Le mot *kourbari* (V1), appartenant au lexique créole, est supprimé au profit d'une autre espèce botanique antillaise à consonance française : « l'arbre guerrier » (V2). Le *courbaril* (graphié *kourbari* par Saint-John Perse) est un mot d'origine caraïbe, qui désigne un arbre tropical (*hymenaea courbaril*) typiquement antillais, dont les fruits représentent des « gousses

indéhiscentes d'environ deux centimètres¹ », ce qui veut dire que celles-ci ne s'ouvrent pas spontanément à maturité. Par conséquent, la comparaison avec l'arc qui éclate comme les gousses de fruits mûrs devient ici impossible. Les fruits du *flamboyant* (*delonix regia*), en revanche, possèdent bien cette caractéristique, puisqu'il s'agit ici d'un arbre tropical « à fleurs très larges rouge vermillon » (d'où son nom), « à gousses déhiscentes² », s'ouvrant donc spontanément à maturité, et contenant des graines (« pois »).

Pourquoi avoir finalement choisi « l'arbre guerrier » (V2) ? Celui-ci pourrait, en effet, faire allusion au *bois-pistolet* antillais (*guarea macrophylla*), « arbre dont les fruits capsulaires s'ouvrent avec fracas³ ». Qui plus est, l'appellation scientifique *guarea* pourrait avoir donné naissance à l'expression poétique « arbre guerrier » (V2), forgée par Saint-John Perse selon une analogie du signifiant (*guarea* – guerre), tout en établissant un réseau sémantique belliqueux, véritable isotopie connectant les expressions *arc* – *bois-pistolet* (*guarea*) – *arbre guerrier*.

Comme nous avons pu le constater, la réécriture des poèmes de jeunesse lors de la constitution du recueil d'*Éloges* de 1925 va de pair avec une évolution du bilinguisme (créole et français) vers le monolinguisme (français « universel »)⁴. Ce dernier n'est pourtant

¹ Nous citons ici l'ouvrage du Révérend Père Duss (botaniste célèbre et ami des parents d'Alexis Leger), qui figure dans la bibliothèque personnelle de Saint-John Perse, conservée dans les archives de la Fondation Saint-John Perse : R.P. Duss, *Flore phanérogamique des Antilles françaises*, Annales de l'Institut Colonial de Marseille, Mâcon, Protat frères, 1897, p. 238.

² *Id.*, *ibid.*, p. 230-231.

³ *Id.*, *ibid.*, p. xxvii. Nous lisons également, p. 128 : « le fruit brun [...] s'ouvre en quatre valves par déhiscence loculicide. » En botanique, l'expression « déhiscence » désigne la fonction de certains organes végétaux qui s'ouvrent à certaines époques pour libérer leur contenu (fruit, graine, pollen, spore).

⁴ Voici comment l'écrivain antillais Édouard Glissant commente cette stratégie de dissimulation des éléments créoles : « Saint-John Perse parvient de manière

jamais complètement atteint, puisque quelques expressions créoles de la faune et de la flore antillaises continueront à enrichir le texte définitif. Les variantes de lecture (V2), que Saint-John Perse porte à l'encre rouge sur les versions antérieures créoles (V1) du manuscrit MS EL 6, peuvent être lues comme des *réécritures translingues*, mais aussi comme une autotraduction et interprétation poétique du texte premier¹.

Les procédés de réécriture avant-textuelle suivent des schémas constants, que nous avons pu identifier comme synecdoque généralisante, *pars pro toto* (synecdoque intégrante), périphrase descriptive, ellipse. Dans un seul cas (le dernier), la réécriture est motivée par une nécessité scientifique, tandis que le refus de l'exotisme et du pittoresque antillais gouverne la naissance de toutes les autres variantes de lecture, dont certaines conduisent, comme nous l'avons vu, à une plus grande poéticité du texte.

Souvent, les variantes premières (V1) ravivent, grâce à leur étymologie, l'héritage des langues amérindiennes (surtout caribéennes) ou africaines, substrat des langues créoles. Elles énoncent un espace géographique, climatique et biologique précis

magnifique à dissimuler les sources de son inspiration et de son langage, et en particulier les mécanismes créolisants de sa poésie : nous autres poètes antillais, nous clamons volontiers notre créolisation – ce que des amis à moi ont appelé une "créolité" –, alors que Perse la cache. Je pense que c'est une des grandes conquêtes qu'il accomplit sur le langage : en cachant ses sources, il nous oblige à les chercher, et je pense que cela est quelque chose qu'il partage avec les plus grands écrivains du XX^e siècle : peut-être avec Faulkner et peut-être avec Joyce. Dire "sans dire tout en disant" est une des vocations des littératures modernes [...] » (Édouard Glissant, Conférence du 15 avril 2004 à New York, in *Saint-John Perse : Atlantique et Méditerranée*, Samia Kassab-Charfi et Loïc Céry (dir.), *La nouvelle anabase*, n° 3, 2007, p. 169).

¹ La genèse scripturale étant toujours ponctuée par des phases de réception par l'auteur (lecture et correction du texte d'un état scriptural à l'autre), cette réception implique, dans le cas d'un texte plurilingue, souvent aussi une activité d'autotraduction.

(la faune et la flore antillaises). Le jeune poète était sûrement conscient que le mot exotique ne délivrait pas, pour le lecteur métropolitain, la *sensation* de la chose que tout créole, né aux îles, percevait spontanément. Si Saint-John Perse supprime ces variantes créoles, c'est parce qu'il aspire à une « universalité tropicale », dépassant l'ancrage antillais. C'est grâce à cette multiplicité de références culturelles et linguistiques que la portée universelle de son œuvre pourra s'installer.

Le superstrat anglais

L'écriture bilingue (français / créole) qui se fait jour lors de la composition d'*Éloges* est relayée par une activité d'autotraduction (français → anglais). De fait, comme le révèlent les manuscrits des traducteurs T. S. Eliot (*Anabase*), Denis Devlin (*Exil*), Hugh Chisholm (*Vents*), Wallace Fowlie (*Amers*) et Robert Fitzgerald (*Chronique*), Saint-John Perse, véritable *poète traducteur*, participe activement à l'établissement des traductions anglaises de son œuvre poétique. À titre d'exemple, nous analyserons ici quelques passages¹ du manuscrit de T. S. Eliot (*Anabasis*, 1930)², témoignage vivant de la première collaboration traductive de l'auteur.

L'entreprise d'autotraduction persienne correspond, de fait, à une véritable création translingue qui répète, autant qu'elle la redouble, la genèse initiale du poème. Qui plus est, Saint-John Perse, en traduisant son œuvre, procède à son interprétation, de sorte que les variantes translinguistiques nous livrent de précieuses clés herméneutiques pour de nombreux passages obscurs de son œuvre. En dernier lieu, les variantes et corrections que Saint-John Perse porte

¹ Pour une analyse exhaustive des variantes persiennes inscrites sur le manuscrit de T. S. Eliot, voir notre article « Saint-John Perse et T. S. Eliot : une traduction à deux plumes », *op. cit.* Pour l'histoire de cette collaboration fascinante, voir Henriette Levillain, *Sur deux versants*, *op. cit.*

² Pour la première édition de cette traduction, voir *Anabasis. A poem by St-J. Perse with a Translation into English by T. S. Eliot*, London, Faber and Faber, 1930.

Souffle de Perse n° 20 • 36

sur les manuscrits de ses traducteurs font émerger les éléments centraux de son art poétique : le rayonnement sémantique des métaphores et de l'étymologie.

L'interprétation translinguistique des métaphores

Les corrections et annotations de Saint-John Perse sur le manuscrit de T. S. Eliot dévoilent, grâce à la réécriture translingue qu'est l'autotraduction, le fonctionnement de la métaphore persienne et sa signification dans la poétique d'*Anabase*. Dans ce passage, la sensation d'un « parfum » et l'idée de « génie » représentent les deux termes, concret et abstrait, sensible et idéal, d'une métaphore au sens complexe :

Texte français : et celui qui épie **le parfum de génie** aux cassures fraîches de la pierre (*Anabase*, X, OC, 112)

T. S. Eliot : he who noses the *genial scent* in the new fissures of stone (ms. *Anabasis*, p. 25)

Variante de Saint-John Perse : [he who noses the] *scent of genius* [in the] freshly broken stones / fresh cracks

Annotation de Saint-John Perse dans la marge du manuscrit : par analogie ou association d'idées : odeur de phosphore, odeur cérébrale, odeur de foudre du génie, l'odeur fulgurante et subtile, l'odeur chimique et spirituelle de la cérébration (odeur du silex, des éclats du silex).

Texte définitif : he who sniffs the **odour of genius** in the freshly cracked stone

Pourquoi avoir remplacé « *genial scent* » (TSE) par « *scent of genius* » (SJP) ? La variante proposée par Saint-John Perse met en scène le pouvoir figuratif d'une métaphore *in præsentia* qui conserve l'équilibre rythmique et sémantique entre les deux substantifs, « *scent* » et « *genius* », l'un concret et l'autre abstrait, leur attribuant une valeur équivalente. Dans leur alliance analogique, la sensation odorante et l'idée de génie sont pareillement présentes. Le commentaire explicatif de Saint-John Perse retrace le chemin associatif de cette combinaison métaphorique extravagante, qui relève néanmoins d'une logique profonde. Le « phosphore », incarnant l'odeur et surtout la luminescence, engendre, chimiquement,

étymologiquement¹ et symboliquement, la manifestation de la force spirituelle : la chaîne associative motive et justifie la proximité syntaxique et sémantique entre le « génie » et « l'éclat du silex ». La senteur et la lumière du phosphore, « l'odeur fulgurante », donnent naissance à « l'odeur de foudre du génie », à « l'odeur chimique et spirituelle », conjuguant ainsi, en tant que correspondances secrètes, la matière et l'idée.

Dans un autre passage, la magie de la pierre, donnant accès à un ailleurs grâce à la force transfigurante de la métaphore, apparaît dans une évocation plus visuelle qu'odorante, et devient le support d'un dessin figuratif :

Texte français : Je sais la **pierre tachée d'ouïes** (*Anabase*, VII, OC, p. 105)

T. S. Eliot : I know the *stones pitted with earholes* (ms. *Anabasis*, p. 16)

Variante de Saint-John Perse : [I know the *stones*] *stained [with] gills / ears*

Annotation de Saint-John Perse : J'ai pensé aux plaques de lichens sur les pierres, et, par association, aux ouïes, écailles, darts des lézards.

Version définitive : I know the **stones gillstained**.

L'annotation de Saint-John Perse remonte ici le chemin de la création, en poursuivant la naissance de l'image poétique à partir de son origine imaginaire, qui nous livre la clé herméneutique de cette métaphore picturale. En effet, le dessin du lichen sur la pierre rappelle la forme aquadynamique des ouïes et des écailles reptiliennes. Le transfert métaphorique est ainsi motivé par une analogie de forme : pour pouvoir traduire, il faut voir, retracer la vision initiale ayant inspiré le passage figuré. S'opposant à l'exemple précédent, où la métaphore reposait sur une motivation « verticale », créant une liaison entre les éléments concrets et abstraits en conférant au dernier une qualification sensorielle (« odeur cérébrale »), l'association figurative

¹ Le mot *phosphore* a pour sens étymologique la luminosité (grec φωσφορος « lumineux, brillant » de φως « lumière »). La luminosité étant symboliquement liée à l'esprit, le verbe *phosphorer* signifie, dans le registre familial, « travailler intellectuellement ». Ce qui peut expliquer, entre autres, l'association entre « phosphore » et « génie » dans ce passage.

présente est « horizontale », le dessin du lichen sur la pierre et la forme des branchies du lézard représentant tous les deux une réalité concrète, visuelle.

Véritable transcréation, la réécriture des constellations métaphoriques en langue anglaise permet à Saint-John Perse de libérer la richesse sémantique et d'illustrer le fonctionnement poétique du texte français.

Les ressources translinguistiques de l'étymologie

Pour Saint-John Perse, l'étymologie incarne une source d'imagination, d'invention et de signification, une technique d'interprétation ainsi qu'une idéologie de la création et une vision du monde. Ressource linguistique influant sur la richesse sémantique d'un mot en dévoilant son sens premier, le principe étymologique représente un moyen d'explication par excellence pour le traducteur¹. Aussi les variantes qu'inscrit Saint-John Perse sur le manuscrit de T. S. Eliot manifestent-elles le désir de maintenir l'étymon commun entre l'expression française et sa traduction anglaise. Observons le passage suivant qui illustre, grâce au procédé étymologique, la fonction autoréférentielle de l'écriture poétique, transformant *Anabase*, épopée de la conquête guerrière, en une quête poétique, en l'histoire d'une naissance et d'une ascension créatrices.

¹ L'explication sémantique du titre *Anabase* révèle le recours à l'étymologie comme technique interprétative : « Pris dans sa double acception étymologique, il [le titre *Anabase*] signifie à la fois "montée en selle" et "expédition vers l'intérieur". » (OC, p. 1108) Voir aussi cette annotation persienne sur le manuscrit de la traduction de T. S. Eliot : « Le mot *Anabase* est neutralisé dans ma pensée jusqu'à l'effacement d'un terme usuel, et ne doit plus suggérer aucune association d'idée classique. Rien à voir avec Xénophon. Le mot est employé ici abstraitement et incorporé au français courant avec toute la discrétion nécessaire – monnaie usagée et signe fiduciaire – dans le simple sens étymologique de "expédition vers l'intérieur" avec une signification à la fois géographique et spirituelle (ambiguïté voulue). Le mot comporte aussi, de surcroît, le sens étymologique de "montée à cheval", "montée en selle" ». (ms. de T. S. Eliot)

Texte français : Les cavaliers au fil des caps, assaillis d'aigles lumineuses et nourrissant à bout de lances les catastrophes pures du beau temps, publiaient sur les mers **une ardente chronique**. » (*Anabase*, VI, OC, p. 102)

T. S. Eliot : The horsemen on the crest of the capes, battered by luminous eagles, stirring with their speartips the catastrophes of fine weather, issued over the seas *a fervent report*. (ms. *Anabasis*, p. 13)

Variante de Saint-John Perse : [The horsemen on the crest of the capes] assailed [by luminous eagles,] and nourishing on the tips of their spears the pure catastrophes of sunshine, published [over the seas] *an ardent chronicle*.

Édition I : The horsemen on the crest of the capes, battered by luminous eagles, and feeding on their spear-tips the pure disasters of sunshine, issued over the seas **a fervent report**.

La variante de Saint-John Perse maintient la même étymologie entre l'expression française (*chronique ardente*) et son équivalent anglais (*ardent chronicle*), tandis que la traduction de T. S. Eliot néglige ici ce rapprochement possible entre la langue originale du poème (L1, français) et sa traduction (L2, anglais) par l'existence d'un étymon latin commun. La version éliotienne (*fervent report*), cependant, semble obéir à des impératifs rythmiques (une cadence dactylique) et sonores (l'allitération en [f] : catastroph**es**, **f**ine, **f**ervent) dans la langue d'arrivée. Si Saint-John Perse propose la traduction « *chronicle* » pour « *chronique* », il met l'accent sur le contenu sémantique du mot, qui désigne un genre historique relatant des exploits politiques et guerriers. Cette thématique belliqueuse, présente également dans le genre historique de l'épopée, est attestée à l'intérieur du passage par un lexique militaire – « cavaliers », « assaillir », « lances », « ardent », « catastrophe¹ ». Aussi Saint-John Perse confère-t-il au mot « *chronique* » une valeur métapoétique, situant sa propre *Anabase* dans une tradition littéraire en l'inscrivant dans le sillage de Xénophon et de son *Anabase*, récit de la retraite des Dix Mille.

¹ Le mot *catastrophe*, qui signifie initialement « le bouleversement, la chute, la défaite », peut lui aussi s'inscrire dans ce champ lexical.

Avec la métaphore, l'étymologie représente ainsi un point central de l'art poétique persien. Les exercices d'autotraduction de Saint-John Perse aident T. S. Eliot à retrouver la profondeur des mots dans la langue anglaise, en ranimant les ressources sensorielles de la métaphore, et en remontant jusqu'à la signification étymologique dans sa présence concrète et palpable. En se traduisant, Saint-John Perse recrée son texte dans une langue seconde : cette transcréation d'une langue à l'autre contribue à enrichir, sémantiquement et poétiquement, le texte premier, tout en augmentant notre compréhension de l'œuvre et de ses passages obscurs, illuminés par cet échange translinguistique.

Saint-John Perse, poète plurilingue

Comme nous l'avons vu, l'envergure véritable de la création bilingue persienne ne peut être évaluée sans la prise en compte des avant-textes. Les variantes créoles sur le manuscrit d'*Éloges* montrent que le répertoire bilingue persien est beaucoup plus vaste que le texte définitif dans l'édition de 1925 le laisse deviner. La présence de nombreux îlots hétérolinguistiques met en lumière une véritable genèse bilingue : le poète puise dans deux répertoires linguistiques à la fois, écrivant un texte qu'on pourrait appeler « hybride »¹.

Les deux phénomènes que nous avons analysés au sein de cette étude, l'écriture bilingue dans *Éloges* et l'activité d'autotraduction lors de la collaboration avec T. S. Eliot, nous permettent d'interroger notre vision de la poésie persienne comme une création monolingue. Comme le montrent les manuscrits, la pratique scripturale plurilingue

¹ Le bilinguisme d'*Éloges* est attesté par sa réception problématique en France métropolitaine : de nombreux termes créoles restent incompris par le lecteur métropolitain, qui accuse le poète d'affabulation et d'extravagance. C'est uniquement en 1987, à l'occasion d'un colloque organisé en Guadeloupe pour célébrer le centenaire de la naissance du poète, que les critiques métropolitains furent éclairés par les critiques antillais au sujet des créolismes présents dans les poèmes de jeunesse. Les actes de ce colloque sont édités sous le titre *Saint-John Perse : Antillanité et universalité*, Henriette Levillain et Mireille Sacotte (éd.), Éditions caribéennes, 1988.

de Saint-John Perse transcende les frontières entre les langues et les intègre dans une genèse translingue, qui contribue fortement à la poéticité de ses œuvres – le plurilinguisme peut ainsi être reconnu comme un facteur de créativité.

Comme le révèlent les avant-textes, l'expérience de l'ailleurs comme thème central de l'œuvre persienne exige l'invention d'une langue nouvelle, transgressant les frontières linguistiques traditionnelles. Ainsi le poète proclame-t-il « l'hybridité, l'hybridité en tout¹ » et fête « l'unité recouvrée sous la diversité² », principe d'une nouvelle parole dynamique, vivante, plurilingue. La modernité de Saint-John Perse consiste certainement en cette créativité translingue, perpétuant, au sein de l'élan créateur, « la rumeur des peuples et de leurs langues immortelles³ ».

Références bibliographiques

- Olga Anokhina : « Étudier les écrivains plurilingues grâce aux manuscrits », in : *Écrire en langues : littératures et plurilinguisme*, O. Anokhina et F. Rastier (dir.), Paris, Éditions des Archives Contemporaines, 2015, p. 31-43.
- André Claverie : « Lecture postcoloniale d'Éloges », *Souffle de Perse*, n° 14, 2009, p. 11-33.
- Valérie Dauchy : « Note sur la genèse d'Éloges », *Souffle de Perse*, n° 2, 1992, p. 65-69.
- Thomas Sterns Eliot : *Anabasis, a poem by St-J. Perse with a Translation into English by T. S. Eliot*, London, Faber and Faber, 1930.
- Mary Gallagher : *Créolité de Saint-John Perse*, Paris, Gallimard, *Cahiers Saint-John Perse*, n° 14, 1999.
- Édouard Glissant : « Conférence du 15 avril 2004 à New York », in *Saint-John Perse : Atlantique et Méditerranée*, Samia Kassab-Charfi et Loïc Céry (dir.), *La Nouvelle anabase*, n° 3, 2007, p. 167-170.

¹ Saint-John Perse, Lettre à Mrs. Henry Tomlinson Curtiss, *OC*, p. 1061.

² *Oiseaux*, *OC*, p. 413.

³ *Amers*, *OC*, p. 373.

Souffle de Perse n° 20 • 42

- Almuth Grésillon, *Éléments de critique génétique. Lire les manuscrits modernes*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994.
- Rainier Grutman : *Des langues qui résonnent. L'Hétérolinguisme au XIX^e siècle québécois*, Montréal, Fides, 1997.
- Esa Christine Hartmann : *Les manuscrits de Saint-John Perse. Pour une poétique vivante*, Paris, L'Harmattan, 2007.
- Esa Christine Hartmann : « Saint-John Perse et T. S. Eliot : une traduction à deux plumes », in *Traduire avec l'auteur. Études et documents*, P. Hersant (éd.), Paris, Sorbonne Université Presses, 2020, p. 45-73.
- Henriette Levillain : *Sur deux versants. La création chez Saint-John Perse d'après les versions anglaises de son œuvre poétique*, Paris, Corti, 1987.
- Henriette Levillain et Mireille Sacotte (éd.) : *Saint-John Perse : Antillanité et universalité*, Éditions caribéennes, 1988.
- Dominique Millet-Gérard : *Sur trois Versants: Étude des trois traductions d'Anabase par T. S. Eliot*, in : *Saint-John Perse en ses dictionnaires: l'idiolecte d'un poète*, Actes du colloque de l'Université de Cergy-Pontoise, réunis et présentés par Catherine Mayaux, Paris, Honoré Champion, 2013, p. 79-93.
- Mireille Sacotte : *Éloges de Saint-John Perse*, Paris, Gallimard, coll. Foliothèque, 1999.
- Mireille Sacotte : *Alexis Leger / Saint-John Perse*, Paris, L'Harmattan, 1998.
- Saint-John Perse : *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1972.
- St-J. Perse : *Éloges*, Paris, Nouvelle Revue française, 1925.
- Renée Ventresque : *Les Antilles de Saint-John Perse. Itinéraire intellectuel d'un poète*, Paris, L'Harmattan, 1993.
- Émile Yoyo : *Saint-John Perse et le Conteur*, Paris, Bordas, 1971.

Emerson, Saint-John Perse et la poétique moderniste*

Anita Patterson
Boston University

S'il existe de nombreuses études au sujet de l'attrait d'Emerson pour le bouddhisme, la façon dont cette affinité a favorisé un dialogue intertextuel à l'aube du Modernisme a été relativement peu abordée. Dans le présent article, je vais réexaminer ce thème en montrant que Ralph Waldo Emerson a joué un rôle important dans les travaux de T. S. Eliot et de Saint-John Perse puisque leur fascination commune pour le bouddhisme a suscité des réflexions intertextuelles avec Emerson, et, à travers Emerson, entre eux.

C'est pendant sa jeunesse qu'Emerson a découvert pour la première fois les cultures asiatiques. Son oncle, Ralph Haskins, dont Emerson tient son prénom, exerçait des activités de négociant avec l'Asie de l'Est et rentra d'un voyage en Chine peu de temps après sa naissance¹. Kenneth Cameron explique que le père d'Emerson, le révérend William Emerson, était le fondateur et rédacteur en chef du magazine littéraire *Monthly Anthology and Boston Review*, qui publia en 1805 ce qui serait peut-être la première traduction du sanscrit aux États-Unis². Emerson était étudiant à Harvard College à une époque où il y avait un grand intérêt pour les traditions de l'indianisme et une grande partie de ce qu'il lut dans des articles sur l'hindouisme lorsqu'il était étudiant en licence a éveillé son goût pour

* Traduit de l'anglais par Constance Vottero, Boston University.

¹ David Haskins, *Memoir of Ralph Haskins*, Cambridge, John Wilson, 1881, p. 8-9.

² Kenneth Cameron, « Young Emerson's Orientalism at Harvard », « *Indian Superstition* » by Ralph Waldo Emerson, Friends of Dartmouth Library, 1954, p. 14.

le bouddhisme dans la suite de son parcours universitaire¹. Comme le relève Robert Richardson, en dépit du manque d'écrits importants et de comptes rendus favorables dans des langues qu'il maîtrisait, Emerson comprit très vite l'importance et l'intérêt du bouddhisme².

Bien qu'Emerson ne mentionne explicitement le bouddhisme pour la première fois qu'en 1841, dans une lettre à Margaret Fuller, il entendit parler du bouddhisme d'Asie de l'Est dès 1831. Dans une lettre adressée à son frère du 24 mai 1831, Emerson écrit qu'il a récemment lu les huit ou neuf premières leçons du premier tome des *Cours de l'histoire de la philosophie moderne* de Victor Cousin, publié en 1829 à Paris³. Cette lecture de V. Cousin survint pendant une époque de transition et de crise pour Emerson, une période pendant laquelle il se posait des questions fondamentales sur sa foi et sa vocation et qui aboutit finalement à la démission de sa charge pastorale à la *Second Church* de Boston le 9 septembre 1832⁴. En décembre 1833, il partit pour l'Italie puis se rendit à Paris à la mi-juin, où il visita le Louvre et le Jardin des Plantes et assista à des conférences à la Sorbonne et au Collège de France.

Dans *Cours de l'histoire*, V. Cousin souligne l'importance du bouddhisme au sein de l'histoire de la philosophie, développe les connections historiques et doctrinales entre l'hindouisme et le bouddhisme et surtout, fait référence à un texte récent d'Eugène

¹ K. Cameron, « Young Emerson's Orientalism at Harvard », *op. cit.*, p. 18-20, 24, 26.

² Robert Richardson, *Emerson: The Mind on Fire*, University of California Press, 1995, p. 393.

³ R. W. Emerson, *The Letters of Ralph Waldo Emerson*, éd. Ralph L. Rusk et Eleanor M. Tilton, Columbia University Press, 1939-1995, vol. 1, p. 132.

⁴ Lawrence Buell, *Emerson*, Harvard University Press, 2003, p. 21; R. Richardson, *Emerson : The Mind on Fire*, *op. cit.*, p. 139; Joseph Urbas, *Emerson's Metaphysics: A Song of Laws and Causes*, Lexington Books, 2016, p. 77-85.

Burnouf publié par la Société Asiatique de Paris¹ dans le *Journal Asiatique* de mars 1825. En 1826, E. Burnouf publia *Essai sur le pali*, le premier livre de grammaire portant sur l'une des langues du bouddhisme, ce qui permit de donner accès à la langue dans laquelle est écrit le plus ancien canon bouddhique. En 1832, un an seulement avant le séjour d'Emerson à Paris, E. Burnouf fut élu au Collège de France, élection qui marqua ainsi le commencement des études bouddhiques en Europe. L'un des premiers grands textes du bouddhisme que E. Burnouf décida de traduire fut le *Sutra du Lotus*, ou *Le Lotus de la bonne loi*. Puis, en 1844, E. Burnouf publia *Introduction à l'histoire du bouddhisme indien*, qui traça la voie de la recherche universitaire sur le bouddhisme pour le siècle à venir.

Par conséquent, nous savons qu'Emerson se trouvait à Paris au moment où les études européennes sur le bouddhisme étaient en train de se développer aux débuts des années 1930 et qu'en plus, comme l'a démontré Raymond Schwab, la capitale française était le centre des études orientales à cette époque². Ralph L. Rusk indique que dans les documents d'archive d'Emerson, il y a un exemplaire des plans des leçons de la Sorbonne auxquelles il assista pendant le second semestre de 1833 qui mentionne divers cours, certains notamment enseignés par V. Cousin, et un exemplaire du programme du Collège de France qui cite une conférence de E. Burnouf sur la langue et la littérature sanscrites³. Emerson commença à s'intéresser de plus en plus au bouddhisme dans les années 1830 et 1840, contrairement à la plupart des Américains qui avaient très peu entendu parler du bouddhisme jusqu'à ce que celui-ci devienne à la mode dans les années 1860-

¹ Victor Cousin, *Cours de l'histoire de la philosophie moderne*, vol. 1, Pichon et Didier, 1829, p. 178, note 1.

² Raymond Schwab, *The Oriental Renaissance: Europe's Rediscovery of India and the East, 1680-1880*, traduction de Gene Patterson-Black et Victor Reinking, Columbia University Press, 1984, p. 46 et 111.

³ R. W. Emerson, *The Letters of Ralph Waldo Emerson*, op. cit., vol. 3, p. 220-221, note 15.

1870¹. Nous savons qu'il a lu à maintes reprises la traduction d'un livre indien sur Bouddha parce que ce dernier apparaît sur les listes de 1836, 1838 et 1840 de son journal : une lecture qui, d'après Frédéric Carpenter, a visiblement influencé l'écriture d'Emerson². Il est aussi certain qu'Emerson connaissait la version des manuscrits du *Sutra du Lotus* traduite du sanscrit au français par E. Burnouf en 1839 car des extraits de cette traduction faisaient partie de deux articles de *La Revue Indépendante* de 1843, « Fragments des prédications de Bouddha » et « Considérations sur l'origine du bouddhisme », et qu'Emerson avait traduit des passages du deuxième article en anglais dans son journal cette année-là.

À cette époque, Emerson était l'éditeur de *The Dial* et il y publia le même extrait, traduit du français à l'anglais soit par Elizabeth Peabody, soit par Thoreau, soit par Emerson lui-même, et qui parut dans la publication de janvier 1844 sous le titre de « The Preaching of Buddha »³. C'est cette publication dans *The Dial* d'une partie du *Sutra du Lotus* qui ouvrit la voie à ce que Thomas Tweed a appelé la conversation américaine sur le bouddhisme⁴.

Ronald Bosco, Joel Myerson, et Daisaku Ikeda ont noté la façon dont la thèse de la correspondance fait écho au concept bouddhique de la coproduction conditionnée qui énonce que toute chose n'existe qu'en relation avec d'autres⁵. En effet, la prémisse intellectuelle qui sous-tend la perspective bouddhique a sans doute

¹ Carl T. Jackson, *The Oriental Religions and American Thought: Nineteenth-Century Explorations*, Greenwood Press, 1981, p. 56, 141.

² Frederic Carpenter, *Emerson and Asia*, Harvard University Press, 1930, p. 108.

³ Kevin Van Anglen, « Inside the Princeton Edition: "The Preaching of Buddha" », *The Thoreau Society Bulletin*, no. 278 (2012), p. 3-5.

⁴ Thomas Tweed, *The American Encounter with Buddhism, 1844-1912: Victorian Culture and the Limits of Dissent*, Indiana University Press, 1992, p. xix.

⁵ Ronald Bosco, Joel Myerson, et Daisaku Ikeda, *Creating Waldens: An East-West Conversation on the American Renaissance*, Cambridge, Dialogue Path Press, 2009, p. 100-102.

contribué à éveiller l'intérêt d'Emerson à cette époque. L'expérience d'Emerson au Jardin des Plantes, telle qu'elle est racontée dans son journal de 1833, nous montre qu'il faut non seulement prendre plus au sérieux l'attrait d'Emerson pour les sciences mais que l'on doit aussi prendre en compte la façon dont sa connaissance du bouddhisme a initié sa révélation naturaliste¹.

Il y a encore bien d'autres références révélatrices au bouddhisme dans les journaux d'Emerson. Cependant, c'est dans sa conférence « The Transcendentalist » que l'on trouve la preuve qu'Emerson lui-même considérait qu'il existait un lien entre sa pensée et celle du bouddhisme. C'est lors de cette conférence, donnée en 1842 au temple maçonnique de Boston, qu'Emerson associe explicitement le bouddhisme au transcendantalisme, en déclarant que le bouddhiste est un transcendentaliste². Dans cette conférence, et dans son essai « Compensation » paru l'année précédente, Emerson imagine un univers au sein duquel les bonnes actions produisent des effets positifs et les mauvaises actions produisent des effets négatifs – une théorie qui, d'après Arthur Versluis et d'autres chercheurs, a été façonnée par le principe du karma que l'on retrouve dans le bouddhisme et l'hindouisme³. De plus, les critiques s'accordent à dire que l'un des passages les plus marquant du texte d'Emerson intitulé *Nature*, dans lequel il devient un œil transparent, évoque la notion bouddhique

¹ R. W. Emerson, *The Journals and Miscellaneous Notebooks of Waldo Emerson*, éd. William H Gilman et al., Columbia University Press, 1939-1995, vol. 4, p. 199-200.

² *Id.*, *The Collected Works of Ralph Waldo Emerson*, éd. Alfred R Ferguson, Joseph Slater, Douglas Emory Wilson, Ronald A. Bosco et al., The Belknap Press of Harvard University Press, 1971-2013, vol. 1, p. 168.

³ Arthur Versluis, *American Transcendentalism and Asian Religions*, Oxford University Press, 1993, p. 58; Arthur Christy, *The Orient in American Transcendentalism: A Study of Emerson, Thoreau and Alcott*, Columbia University Press, 1932, p. 98-105; C. T. Jackson, *The Oriental Religion and American Thought: Nineteenth-Century Explorations*, op. cit., p. 54.

de l'abnégation ou du non-soi¹. Sharon Cameron avance que chez Emerson l'individualité est la plus prononcée au moment de son annihilation et que l'on devrait étudier cette dialectique récurrente, la construction et la déconstruction de l'individualité, à la lumière de son intérêt pour le bouddhisme². C'est pourquoi, comme le fait remarquer Alan Hodder, l'inclination perceptible d'Emerson pour le bouddhisme pourrait expliquer en partie le fait que ses œuvres aient influencé les milieux intellectuels japonais sous l'ère Meiji, époque à laquelle « Compensation » fut le tout premier essai à être traduit en japonais par Nakamura Masano en 1888³. Par ailleurs, l'interprète de renom du bouddhisme zen, Daisetz T. Suzuki, publia son « Essay on Emerson » en 1896 et évoqua des années plus tard la forte impression que la lecture d'Emerson produisit chez lui⁴.

L'intérêt qu'Emerson portait au bouddhisme a-t-il contribué à la formation de son héritage littéraire ? Et si c'est le cas, de quelle façon ? Le parcours académique de T. S. Eliot laisse à penser qu'il est fort probable qu'Eliot était parfaitement au courant qu'Emerson s'intéressait de très près au bouddhisme. Par exemple, au cours de ses études de troisième cycle, Eliot aurait sans doute appris, en lisant les travaux du spécialiste du sanscrit et philologue F. Max Müller, que ce dernier avait dédié à Emerson son étude comparée en histoire des religions, fondatrice du genre, *Introduction to the Science of Religion*.

¹ R. W. Emerson, *The Collected Works of Ralph Waldo Emerson*, op. cit., vol. 1, p. 37; R. Richardson, *Emerson: The Mind on Fire*, op. cit., p. 393; John Rudy, *Emerson and Zen Buddhism*, Edwin Mellen Press, 2001, p. 50; Yoshinobu Hakutani, *East-West Literary Imagination: Cultural Exchanges from Yeats to Morrison*, University of Missouri Press, 2017, p. 45-47.

² Sharon Cameron, *Impersonality: Seven Essays*, University of Chicago Press, 2007, p. viii, 93-94.

³ Alan Hodder, « Asia in Emerson and Emerson in Asia », *Mr. Emerson's Revolution*, éd. Jean McClure Mudge, Cambridge, Open Book, 2015, p. 401.

⁴ Daisetz T. Suzuki, *Zen and Japanese Culture*, Princeton University Press, 1959, p. 343-344; Shoji Goto, *The Philosophy of Emerson and Thoreau: Orientals Meet Occidentals*, Edwin Mellen Press, 2007, p. 74.

Qui plus est, lorsqu'il assista durant l'année scolaire de 1913-1914 à un autre cours, appelé « *Philosophy 24a: Schools of Religious and Philosophical Thought in Japan* » et enseigné par le spécialiste japonais de l'histoire des religions Masaharu Anesaki, Eliot obtint un exemplaire de « la parabole des herbes médicinales » issue du *Sutra du Lotus*, celle-là même qu'Emerson publia dans *The Dial*¹. Une publication que M. Anesaki, qui dressait régulièrement des comparaisons entre le bouddhisme et l'unitarisme et qui était affilié à la communauté unitarienne de Boston ainsi qu'à la mission unitarienne au Japon, ne pouvait ignorer et dont il fit sans doute part à sa classe².

De nombreux critiques se sont penchés sur les allusions qu'Eliot fait au bouddhisme Hinayana dans la section de *The Waste Land* intitulée « The Fire Sermon » mais personne, à ma connaissance, n'a relevé l'importance du passage bouddhique Mahayana choisi et publié par Emerson dans *The Dial*, bien que les images et l'accent herméneutique de ce texte trouvent de remarquables et profondes résonances dans *The Waste Land*. Dans *The Waste Land*, comme dans la parabole des herbes médicinales, le tonnerre et l'eau représentent le difficile travail de médiation et d'interprétation culturelles requis dans la transmission des enseignements bouddhiques Mahayana. Les séries de perspectives culturelles tirées de l'hindouisme et du judéo-christianisme qui apparaissent dans la cinquième partie de *The Waste Land*, « What the Thunder Said », prennent une signification encore plus accrue lorsque l'on prend en compte le fait qu'Eliot connaissait sûrement cette parabole des herbes médicinales publiée par Emerson. La version traduite dans *The Dial* dépeint une scène dans laquelle un immense nuage, retentissant du grondement du tonnerre, répand sur la terre cette eau homogène dont les plantes se nourrissent chacune selon

¹ Robert Crawford, *Young Eliot: From St. Louis to The Waste Land*, Farrar, Straus and Giroux, 2015, p. 176.

² Cleo McNelly Kearns, *T. S. Eliot and Indic Traditions: A Study in Poetry and Belief*, Cambridge University Press, 1987, p. 78.

leur force et leur objet. La pluie, nous dit-on, représenterait les enseignements de Bouddha, tandis que les plantes symboliseraient les différentes capacités des êtres vivants qui entendent et se nourrissent de ces enseignements en fonction de leurs aptitudes et besoins propres. Cette parabole nous montre la façon dont Bouddha déploie habilement différents moyens et techniques afin d'adapter ses enseignements aux capacités de ses auditeurs, illustrant ainsi l'un des principes clés du modèle Mahayana¹. L'évocation évidente d'Eliot de cette parabole bouddhique d'Asie de l'Est alliée au dilemme de l'interprétation qui est mis en scène de manière saisissante à la fin de *The Waste Land* à travers la parabole hindou du tonnerre, illustrant le thème biblique de l'eau comme métaphore de la transmission qu'Eliot nomme « water-dripping song² », renforce ainsi la cohérence formelle du poème. Le chant de l'eau qui coule et la parabole des herbes médicinales présagent tous deux l'espoir et la renaissance, ce qui apporte un caractère essentiel, spécifiquement américain, à *The Waste Land*.

Il y aurait encore beaucoup de choses à dire au sujet des influences bouddhistes chez Emerson et du rôle considérable de l'interculturalité Est-Ouest dans le développement de la poésie moderniste. Par exemple, alors qu'il est connu qu'Eliot traduisit *Anabase* de Saint-John Perse, on a très peu exploré leur goût commun pour les œuvres d'Emerson. Renée Ventresque raconte que Saint-John Perse commença à lire les *Sept essais* d'Emerson, la troisième édition préfacée par Maurice Maeterlinck, en 1908 et qu'il possédait, en outre, une traduction française de *Conduct of Life* datant de 1909 qu'il lut « avec conviction³ ». R. Ventresque souligne que cette lecture nourrit

¹ « The Preaching of Buddha », *The Dial*, 1844, p. 398-399.

² T. S. Eliot, *The Waste Land. The Poems of T. S. Eliot*, éd. Christopher Ricks et Jim McCue, vol 1, Johns Hopkins University Press, 2015, p. 691.

³ Renée Ventresque, « Emerson, Ralph Waldo (1803-1882) », *Dictionnaire Saint-John Perse*, éd. Henriette Levillain et Catherine Mayaux, Honoré Champion, 2019, p. 333-334.

l'épanouissement intellectuel et moral de Saint-John Perse à un tournant décisif de sa vie : « Intellectuellement il se cherche ... Par les fidélités, les ralliements ou les rejets qu'elle fait paraître, la lecture des *Sept essais* d'Emerson éclaire tout un pan essentiel de la démarche intellectuelle et morale d'Alexis Leger telle que sa correspondance la donne à voir entre 1908 et 1909¹ ». Tout comme Emerson, Saint-John Perse portait un intérêt de longue date à l'interculturalité Est-Ouest et l'expérience qu'il fit enfant d'un rituel hindou servit de point de départ à son attrait futur pour le bouddhisme². Pendant ses études à l'Université de Bordeaux, Saint-John Perse se passionna pour « l'indianisme » et étudia le sanscrit, et il aurait donc très bien pu trouver les ouvrages d'Eugène Burnouf et de F. Max Müller à la bibliothèque de la faculté. Saint-John Perse possédait un exemplaire de *Bouddha, sa vie, sa doctrine, sa communauté*, écrit par H. Oldenberg, et l'on peut aisément supposer que leur connaissance du bouddhisme ait encore accentué les affinités de Saint-John Perse pour Emerson³. R. Ventresque nous dit que pendant qu'il rédigeait *Vents*, lors de son séjour sur l'île de « Seven Hundred Acre Island » dans le Maine, Saint-John Perse relut les textes d'Emerson et que cette redécouverte de l'auteur américain a largement inspiré la géographie spirituelle du poème⁴. J'ajouterais à cela la référence que Saint-John Perse fait au figuier des banian dans le poème « Pluies », écrit lui aussi durant son exil américain, qui fait expressément allusion à Emerson qui employa le même symbole dans « Compensation » pour évoquer le principe du karma commun au bouddhisme et à l'hindouisme. Chez Emerson, le figuier « banian » apparaît à la dernière ligne

¹ R. Ventresque, *Saint-John Perse dans sa bibliothèque*, Honoré Champion, 2007, p. 27-28.

² Erika Ostrovsky, *Under the Sign of Ambiguity: Saint-John Perse / Alexis Leger*, New York University Press, 1984, p. 27-28.

³ R. Ventresque, *Saint-John Perse dans sa bibliothèque*, *op. cit.*, p. 105, 109-110.

⁴ *Id.*, « Vents et les muses du Nouveau Monde. Saint-John Perse lecteur des transcendentalistes américains », *Souffle de Perse*, n° 13, 2008, p. 81 ; R. Ventresque, *Saint-John Perse dans sa bibliothèque*, *op. cit.*, p. 23.

de « Compensation » pour illustrer que même les tragédies peuvent apporter, en contrepartie, à une ténacité, une créativité et une lucidité consolatrices¹. L'étendue et la profondeur de l'influence d'Emerson sur Saint-John Perse est visible dès les premières lignes de « Pluies », dans lesquelles Saint-John Perse décrit « Le banyan de la pluie » qui « prend ses assises sur la Ville² ». Là, comme dans la parabole des herbes médicinales et *The Waste Land* d'Eliot, la pluie salutaire, « ce lait d'eau vive³ », nourrit la parole poétique et permet l'éclosion « d'idées nouvelles⁴ ». À l'instar d'Emerson, Saint-John Perse était attiré par le banian en tant que symbole de l'enrichissement de l'individualité et de l'interculturalité Est-Ouest pratiqué par l'artiste du Nouveau Monde afin de semer les graines et de cultiver une tradition naissante.

¹ R. W. Emerson, *The Collected Works of Ralph Waldo Emerson*, op. cit., vol. 1, p. 37; R. Richardson, *Emerson: The Mind on Fire*, op. cit., vol. 2, p. 73.

² Saint-John Perse, « Pluies », I, OC, p. 141.

³ *Id.*, *ibid.*

⁴ *Id.*, « Pluies », VIII, OC, p. 153.

Écrire, définir, être une chose légère : approches de l'oiseau chez Francis Ponge et Saint-John Perse

Romain Peter
Université de Strasbourg

*Ce texte constitue une version remaniée
d'une communication donnée à l'Université
de Durham (UK) le 11 octobre 2018 dans le
cadre de la journée « Literary birds ».*

Prendre l'oiseau comme dénominateur commun entre Francis Ponge et Saint-John Perse a été pour nous quelque peu accidentel – l'occasion d'une conférence – et peut sembler artificiel au premier abord. Si l'oiseau semble être un objet privilégié pour Saint-John Perse, ce n'est qu'au passage que Ponge s'exerce à esquisser l'oiseau, et le rapprochement pourrait sembler un peu forcé. Nous faisons néanmoins le pari que l'oiseau, comme sans doute en droit d'autres objets communs aux deux poètes, peut agir comme révélateur de deux approches définitionnelles de l'objet par la poésie. Ainsi, nous souhaiterions montrer que Ponge et Saint-John Perse ne s'intéressent pas simplement à l'oiseau, ni ne le prennent simplement comme thème ou comme sujet, mais que leur prétention va au-delà, et qu'à ce titre l'oiseau est pour tous deux l'objet d'un véritable défi poétique – défi également *de poétique*, on le verra – qui les oblige à se hisser jusqu'au extrêmes limites de leur art ; d'en étendre l'ambition, et d'en aggraver le risque. Les détours de l'analyse montreront que la question poétique ouvre sur d'importantes problématiques philosophiques relevant non seulement de l'esthétique et de la théorie du langage, mais aussi de la métaphysique.

Les deux poètes et de leur intérêt pour l'oiseau

Francis Ponge et Saint-John Perse sont des poètes français considérables, parmi les plus éminents du XX^e siècle. Et leur rapprochement se justifie d'autant mieux qu'ils sont presque exactement contemporains.

On les oppose souvent, de façon quelque peu brutale, parce que Saint-John Perse serait le poète du lyrisme, tandis que Ponge serait, dit-on, le poète anti-lyrique par excellence. D'ailleurs, le jugement réciproque qu'ils portaient l'un sur l'autre confirme cette opposition. Ponge, en particulier, a ouvertement exprimé son mépris de l'approche persienne et de son style grandiloquent voire lourd, qu'il compare au pas d'une autruche des sables¹, et classe le poète parmi les « fantômes » (aux côtés d'Éluard, Aragon, Valéry et Char) dans ses lettres à Christian Prigent².

L'intérêt des deux poètes pour l'oiseau est lui aussi inégal, et trahit une différence massive d'orientation : chez Ponge, l'oiseau est l'occasion d'un morceau de bravoure, fait d'essais et de brouillons accumulés, d'une longueur de vingt-deux pages, qu'on trouve dans *La Rage de l'expression* – sous le titre laconique : « Notes prises pour un oiseau » – ainsi que d'une petite pièce proposant un éloge étonnant du pigeon³. Les autres occurrences aviaires n'interviennent dans son œuvre qu'à titre d'outil comparatif pour saisir autre chose que l'oiseau⁴, ou même moins généreusement encore, de façon polémique

¹ « Monsieur St Léger Léger est le plus grand des oiseaux qui marchent de la littérature française : une autruche rose des sables. », *Le grand recueil*. Lyres, Paris, Gallimard, 1961, p. 29-30.

² *Une relation enragée. Correspondance croisée 1969-1986*. Francis Ponge, Christian Prigent, Strasbourg, L'Atelier contemporain, 2020.

³ F. Ponge, *Pièces*, Paris, Gallimard, 1962, p. 9.

⁴ « Entre les oiseaux et les fruits il n'y a pas cet amour-haine, cette passion. La chair des fruits conserve une belle indifférence, entamée par l'oiseau. Entre eux il y a l'indifférence. L'oiseau n'est qu'un agent physique. Mais des insectes aux fruits, quels

pour caractériser les poètes qui n'ont pas sa faveur¹. Chez Saint-John Perse au contraire, l'oiseau est presque le *commensal capital* : « Cohorte » (1907 ?), long poème de jeunesse initialement intitulé « Pour fêter les oiseaux² », l'appréhende dans toutes ses variétés ; et on retrouve l'oiseau régulièrement mentionné, jusqu'au recueil *Oiseaux* (1962), qui lui est plus spécialement dédié³.

Notre ambition sera de montrer ici comment les deux poètes, par des moyens très différents, cherchent à retrouver par la poésie non pas l'oiseau comme motif, mais l'oiseau comme chose et comme phénomène. Car il est indéniable qu'aucun des deux ne prend l'oiseau comme prétexte : à travers la poésie, c'est bien l'essence de l'oiseau, une retranscription complète et exacte du *phénomène oiseau* qui est recherchée.

L'approche de Ponge

Dans un entretien donné pour la télévision française datant de 1965, Francis Ponge se plaint du caractère rébarbatif et circulaire du dictionnaire, nous renvoyant de définition en définition sans jamais nous placer face aux choses mêmes. Principal grief du poète à l'endroit du dictionnaire : « l'objet n'y est pas rendu dans sa vérité sensible, [...]

efforts profonds, quelle chimie, quelles réactions! », « La guêpe », *La Rage de l'expression*, dans Francis Ponge, *Œuvres complètes*, Tome premier, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2003, p. 267.

¹ Pour une caractérisation précise de la métaphore filée de l'oiseau dans le registre polémique, voir Michel Pierssens, « Génétique d'une forme brève : "Le dispositif Maldoror-Poésies" », *Genesis*, n° 12, 1998, p. 81-94.

² Voir Renée Ventresque, « Cohorte (Pour fêter des oiseaux) », in *Dictionnaire Saint-John Perse*, éd. Henriette Levillain et Catherine Mayaux, Paris, Honoré Champion, 2019, p. 84.

³ Voir par exemple André Malraux, « Aborder l'œuvre de Saint-John Perse par le biais des oiseaux. », Catalogue de l'exposition *Les Oiseaux et l'œuvre de Saint-John Perse*, Aix-en-Provence / Paris, 1976-1977, p. 21-26.

il ne correspond pas à la notion profonde que j'ai de lui¹ ». Puisque nous parlons d'oiseau, il n'y a qu'à en tenter l'expérience, en recourant au vénérable Littré, dont pourtant, Ponge était friand. « Oiseau : animal ovipare à deux pieds, ayant des plumes et des ailes ». S'impose dès lors un parcours par « animal », « ovipare », « pieds », etc., dont on sait bien qu'il ne fera rien d'autre que rallonger indéfiniment le parcours. Nulle trace de la grâce du vol, des violets et verts des gorges de pigeon, ni des piailllements de « robinet de bois² ». Le dictionnaire dit bien tout l'essentiel, mais cette *essence* donnée est sèche, morte, épinglée pour être oubliée au dépôt d'un musée zoologique. Force est de constater que la vie est ailleurs : « Satisfaction pourtant de constater que rien n'est là de ce que je veux dire et qui est tout l'oiseau³ » Si la définition du Littré est incorporée dans la description de l'oiseau, c'est à titre documentaire, ayant la double fonction d'un appui matériel et d'un repoussoir poétique.

Pour Ponge, si essence véritable il y a, elle incorpore forcément tout ce que la chose a de sensible, de mobile. L'essence abstraite, exsangue, doit être remplacée par celle que donnerait un « *dictionnaire sensible* », dont la constitution est la tâche que le poète s'assigne. Dictionnaire donnant à voir, à sentir ; véritable *leçon de choses* donnée par le truchement d'une plume virtuose et d'une gigantesque contention d'esprit – ce sera là l'ambition du *Parti pris des choses*, puis de *La Rage de l'expression*.

Ponge se donne donc pour programme la définition poétique – et ici, la définition poétique de l'oiseau. Mais pour que celle-ci aboutisse, il faut qu'elle se donne d'autres moyens que la définition du dictionnaire classique, qui procède par abstraction, jusqu'à isoler les caractéristiques notables, selon un éternel balancement de

¹ « Vers Francis Ponge », entretien télévisuel réalisé par Guy Casaril pour la 2^e chaîne, 1965, <https://www.youtube.com/watch?v=71wVZLWuXGo&t=1879s>.

² F. Ponge, *La Rage de l'expression*, op. cit., p. 41.

³ *Id.*, *ibid.*

métronomie : *genre, différences spécifiques*. En faisant cela, on donne à penser, non à sentir. Le travail de définition ne doit donc pas viser une définition *essentielle*, mais une définition que Ponge nomme *différentielle*. Différentielle non au sens mathématique, mais parce qu'elle tente de saisir les « qualités différentielles » : « je voulais donner la différence de la chose », explique-t-il dans l'entretien télévisuel précédemment cité. « Différentielle » au sens de William James, donc, c'est-à-dire au sens d'une *différence qui fait la différence*, qui singularise et qui seule conditionne l'effet de la chose sur celui qui l'observe et la pense.

Contrairement à l'abstraction définitionnelle d'ailleurs, le propre de la poésie n'est pas de procéder par abstraction et schématisation, mais par rapprochement des choses. Pour Ponge, l'analogie est l'outil de travail usuel du poète, la marche normale de sa plume. Cependant, il faut utiliser l'analogie sans s'y arrêter, et sans s'en satisfaire : établir des correspondances entre les choses, c'est l'affaire de tous ceux qui se disent poètes ; mais il faut aller plus loin, et montrer non seulement la ressemblance, mais encore la différence – qu'à la faveur d'un entrechoc, la chose saute aux yeux. Il prend ainsi l'exemple d'un rapport établi entre le rosier et le coq de combat¹ : belle trouvaille, correspondance féconde, mais qui, simplement posée, ne fait que confondre les choses dans une ambiguïté regrettable. Le travail du poète n'est pas de tout mêler dans un magma de sensations indiscernables, mais de jouer habilement des rapprochements pour faire jaillir la chose-même. À ce titre, dire en quoi le rosier *n'est pas* un coq de combat est tout aussi important que leur rapprochement. Mieux, la valeur d'un rapprochement, sa *valeur d'utilité*, se mesure strictement à l'effet différentiel de définition qu'il peut produire.

Dernier trait saillant de la définition pongienne : nous disions auparavant que Ponge ne cherche pas l'abstraction. Cependant, il est

¹ « Vers Francis Ponge », *op. cit.*

loin de se désintéresser des caractères génériques de l'oiseau. Ce qui est commun, ce qui permet de définir chaque oiseau et tous les oiseaux ensemble est un objet privilégié de sa recherche. Mais cette recherche passe cependant par un recours permanent au détail. Là où le dictionnaire classique s'acharne à se détacher du réel, le dictionnaire de Ponge trouve l'essence de l'oiseau par d'inlassables détours vers les détails et les impressions particulières¹. On pourrait ainsi le comparer à un peintre abstrait, qui ne parvient à retranscrire parfaitement l'ensemble qu'il ambitionne qu'à travers une multitude de traits, d'éclaboussures, de biffages et de repentirs qui chacun possèdent une intensité autonome, et peuvent être contemplés à part. D'où l'importance de la *verve*, du *bonheur d'expression* : on ne définit pas correctement une chose en effaçant la présence de l'individu définissant ; la définition poétique, sensible, est conquise de haute lutte par un talent individuel qui essore son art jusqu'à la dernière goutte.

L'oiseau que Ponge tente de saisir est remarquablement indéfini. Lui-même se pose la question du type d'oiseau qu'il vise lorsqu'il emploie ce terme : « Somme toute, ce que je décris est surtout le moineau, le perdreau, l'hirondelle, le pigeon. (L'oiseau parfait : je crois que je me réfère au pigeon quand j'y songe, ou à la colombe [...])². » L'*image mentale* que se fait le poète lorsqu'il parle d'oiseau est fixée sur l'oiseau le plus commun, aux particularités les moins saillantes. La colombe, le pigeon, sont comme du *Litré fait plumes* : une définition sur pattes, sans caractères supplémentaires pour

¹ L'analyse détaillée de ce point montrerait que la définition de dictionnaire cherche les particularités constituant les plus grands dénominateurs communs des choses – en termes logiques : les propriétés permettant de définir l'ensemble ayant la plus grande extension. La définition pongienne, quant à elle, ne fonctionne pas par ensembles et propriétés communes, mais par agencement d'impressions fulgurantes possédant un *potentiel de généralisation*. Là où le dictionnaire rétrécit le général jusqu'à obtenir l'ensemble ayant l'extension appropriée, Ponge préfère accumuler le particulier jusqu'à ce que les effets de halo successifs constituent quelque chose comme la chose elle-même.

² F. Ponge, *La Rage de l'expression*, op. cit., p. 41.

détourner l'attention. C'est d'ailleurs ce privilège stéréotypique qui doit justifier aux yeux du poète l'étrange éloge qu'on trouve dans *Pièces* : les « charmants roucoulements du tonnerre¹ » qu'il prête au pigeon en font un moyen terme, une amusante synthèse entre oiseaux de proie terribles et aimables passereaux. Le travail du poète va consister à doter cette image mentale d'une dimension sensible, dans un exercice d'équilibrisme qui devra éviter aussi bien l'abstraction sèche que l'excès de particularité. L'oiseau pongien n'est ni *cet* oiseau, ni *l'oiseau en général*, mais un degré intermédiaire de généralité, qui opère la synthèse du concret sensible et de l'abstrait idéal. Retomber dans le Littré, ou faire basculer l'oiseau du côté de l'oiseau particulier (corbeau, perdrix, autruche, à l'exclusion de tous les autres), sont deux façons symétriques de rater l'expression.

On peut caractériser plus précisément ce que vise Ponge en disant qu'il cherche avant tout à retranscrire l'*effet-oiseau* : non pas simplement l'*impression* laissée par l'oiseau sur le poète (attitude répandue, pour laquelle Ponge n'a que mépris) ; mais bien l'effet-objectif, le *phénomène oiseau*, tel qu'il se donne indépendamment de toute sensibilité particulière. Les poètes ont l'habitude de transfigurer les choses banales en les passant au filtre de leur sensibilité individuelle. Au départ on trouverait l'oiseau, mais à la fin, c'est l'oiseau de tel poète précis, reconnaissable entre mille. Il disparaît derrière celui qui s'en empare. Ainsi des hiboux de Baudelaire, « [...] dieux étrangers / dardant leur œil rouge² », ou de Céline « petit pompon marrant qui triche pour se faire du volume³ ». Le caractère inoubliable de ces appréhensions de l'oiseau vient de leur hyper-subjectivité.

Au contraire, Ponge revendique l'objectivité de son travail – c'est pourquoi il refuse qu'on le qualifie de poète. Son art consiste

¹ *Id.*, *Pièces*, p. 9.

² Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, Paris, Le livre de poche, 1999, p. 116.

³ Céline, *Guignol's band*, Paris, Folio, 1989, p. 604.

justement à ne pas tout transformer en « poème de Ponge ». Si l'on devait s'écrier « *Ah, cela, c'est du Ponge !* », le texte serait raté. Le signe de la réussite serait qu'on s'écrie « *Ah, cela, c'est l'oiseau !* ». Il faut donner à voir l'oiseau sensible, sans cannibaliser son sujet par sa sensibilité propre. La subjectivité de Ponge est donc une subjectivité *domptée*, qui prétend sans cesse à l'objectivité, qui la vise même dans les ratages, et les brouillons inachevés. Un instrument quasi scientifique, plus proche du scalpel que de la plume.

Mentionnons quelques-unes des composantes de l'*effet-oiseau*, dont Ponge se dit fier.

1. L'effet de recomposition au repos ; l'oiseau se ramassant immobile sous ses plumes comme les outils d'un canif.
2. Le robinet de bois qui crisse, comme schème pour retrouver les divers bruits de l'oiseau.
3. Le surgissement, la surprise dans le champ de vision de l'homme.
4. Le caractère diplomatique des déplacements d'oiseaux, en particulier branchiers.

On voit que ces caractères s'appliquent volontiers à tous les oiseaux (caractère générique) sans être ni secs (Litré), ni propres à une espèce d'oiseau en particulier.

Le texte est alors achevé lorsque Ponge se trouve satisfait de sa définition différentielle, dans laquelle il retrouve par comparaison l'*effet-oiseau* réel. On retrouve ici, presque à l'identique, les caractères de la *mimèsis* d'Aristote : imitation non pas passive (copie), mais active (synthèse essentielle). Le texte procure une jouissance (la fameuse *objoie*) lorsqu'il parvient, par les dépenses de l'art, à coïncider avec l'expérience réelle qui est faite de l'oiseau. Le texte n'est pas copie de l'oiseau, mais oiseau de papier qui est jumeau sensible de l'oiseau de chair et d'os.

Les approches de Saint-John Perse

Autre est la démarche de Saint-John Perse, quoiqu'elle ne soit pas – on le verra – sans profondes affinités avec la démarche

pongienne. Ponge approchait la chose de façon résolument objective : ses idéaux sont de description, transcription, restitution. Saint-John Perse est un poète lyrique, un poète de l'éloge : sa poésie n'est pas enregistrement, elle est chant ; son exactitude est une exactitude emportée, foulée en avant par un souffle pindarique, et gonflée d'enthousiasme. « O, j'ai lieu de louer ! », s'exclame-t-il dans *Éloges*¹.

Cependant, Saint-John Perse partage avec Ponge l'amour du dictionnaire et du vocabulaire adéquat – souvent technique. Sa poésie n'est pas étrangère à l'ambition de définir, et de définir le plus proprement, en enrégimentant dans la poésie toutes les puissances de la langue et de la science : seulement, on trouvera chez Saint-John Perse non pas une définition *différentielle*, mais une définition qu'on pourrait dire *admirative*. Il faut entendre par là que Saint-John Perse, s'étant donné un large sujet (ici, les oiseaux), entreprend de sélectionner en lui un ensemble de traits remarquables, comme le rédacteur d'éloge le ferait pour l'individu qu'il entend célébrer. Saint-John Perse conserve en particulier de ce type de discours le caractère public et voué à l'édification commune.

L'éloge, aussi bien en tant que genre, exercice ou disposition poétique, oscille de façon plus ou moins claire entre le *panégyrique* et le *dithyrambe* : entre les deux, différence d'intensité, d'emportement, d'excès. Tous deux, en tout cas, s'accordent pour approcher la chose par ce qui lui est *propre*, mais en tant que ce propre est aussi *louangeable*. L'éloge sélectionne ce qui dans la chose est digne d'être admiré, donc d'être chanté (là où le *parti-pris des choses* pongien affirmait la radicale dignité de tous les objets ordinairement considérés comme indignes, sans sélection). Ce sera ensuite différence de traitement, de mesure dans cette louange. Et c'est bien ainsi que Saint-John Perse approchera l'oiseau : en admiratif, en amateur

¹ Saint-John Perse, *Œuvres complètes*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1972, (désormais OC), p. 28.

au sens original d'*amant* – *ornithophile*, ou *ornitholâtre*, plutôt qu'ornithologue.

La première rencontre poétique de Saint-John Perse avec l'oiseau survient dans le poème de jeunesse « Pour fêter des oiseaux », réécrit pour l'édition de la Pléiade et réintitulé « Cohorte¹ ». Celui-ci est dominé par une esthétique de la pluralité, dans laquelle on retrouve déjà la disposition élogieuse, et la *définition admirative*. Campant son lecteur dans la position de l'observateur, la tête levée, le regard tendu vers les déferlements d'oiseaux qui se présentent à son pont de navire ou à son balcon, c'est un texte de profusion, de surenchère, d'extrême générosité, dans lequel il s'agit pour le poète-observateur de saisir au passage, par son acuité poétique, le louangeable en chaque oiseau qui se présente.

Chaque espèce d'oiseau est alors définie par l'impression particulière qu'elle laisse sur l'observateur : Saint-John Perse s'applique à louer chacune pour son ou ses traits remarquables, et esquisse à grands traits, dans l'urgence de l'apparition passagère, un portrait, ou une étude de caractère. Et c'est bien de caractère dont il s'agit : « Prince d'une ère de féerie, mime de grâce seigneuriale », « effronterie d'une mouette pillarde » ; et pour le fameux Frégate-aigle de mer, sa propension à tirer « honneur et jouissance d'éprouver tour à tour, sur deux versants du ciel, les deux alcôves d'un même dais² ». Saint-John Perse se fait presque moraliste, ou écrivain de cour, pour fixer dans le poème le tempérament de chaque oiseau présent, et souvent-même, pour distribuer les titres de noblesse.

La définition admirative, telle qu'elle a lieu dans « Cohorte », est donc très éloignée de l'objectivité des recherches de Ponge : exclamation bigarrée, où se bousculent remarques ornithologiques

¹ SJP, « Cohorte », OC, p. 682. Voir à ce sujet Renée Ventresque, *Le Songe antillais de Saint-John Perse*, Paris, L'Harmattan, 1995, p. 172-188, et « Décidément, "Cohorte" n'a pas été écrit en 1907 », *Souffle de Perse*, n° 9, 2000, p. 47-51.

² SJP, « Cohorte », OC, p. 682-687.

précises, croquis psychologiques et moraux, baptêmes et anoblissements de circonstance, images poétiques incandescentes, son effet est avant tout le tournis – qui ne se trouve fixé et atténué, ça et là, que par la succession des noms d'espèces.

Il n'est pourtant pas impossible de discerner déjà, dans cette profusion de caractères, trois traits récurrents de l'approche persienne qui semblent s'appliquer à tous les oiseaux, et qu'on retrouvera plus tard dans *Oiseaux* :

1. Le caractère guerrier de l'oiseau, sa connotation belliqueuse, son affinité profonde avec la violence et la grandeur militaires.

Oiseaux ! Oiseaux ! De toutes sectes et de tous clans¹ !

ah ! s'en venaient et s'en venaient, peuple d'élus,

par grandes confréries guerrières et saintes hermandades, ça² !

Oiseaux de l'Islam qui assaillaient un soir l'armée du Prince d'Éthiopie³ !

l'aile acérée en cimenterre⁴

2. Ce qu'on devrait appeler, par souci de précision, la *destination noble* de l'oiseau (plutôt que simplement sa noblesse). Car si certaines espèces sont, pour le poète, supérieures de fait (le *Phaéton Éthéré*, le *Frégate-Aigle*), d'autres en revanche semblent irriter le poète par leur allure fin-de-race ou leur insupportable rotture. Ainsi de l'Albatros, pour lequel le poète n'a « point d'égard » parce qu'il est « bête⁵ ».

C'est toujours sur la base de cette *destination noble* que le poète répartit ses hommages, déployant tout le vocabulaire des préséances et des titres, et jouant même sur l'épaisseur de sens de « livrée » – qui

¹ *Id.*, *ibid.*, p. 682.

² *Id.*, *ibid.*

³ *Id.*, *ibid.*, p. 685.

⁴ *Id.*, *ibid.*, p. 687.

⁵ *Id.*, *ibid.*, p. 685.

désigne aussi bien le vêtement aux couleurs et armoiries du seigneur que le plumage distinctif de l'oiseau.

3. L'approche par la morphologie qui, si elle n'est pas encore spécifiquement nautique ou aéronautique, démontre déjà chez le poète une curiosité pour l'ingénierie naturelle ayant produit l'oiseau¹.

Ce dernier élément, en particulier, contribue à expliquer l'importance des éléments techniques empruntés à l'ornithologie : « deux rectrices médianes à la traîne comme deux brins de paille fraîche² », « bec corné, renforcé d'un ergot³ ». C'est avant tout la beauté et l'efficacité de la machinerie morphologique de l'oiseau qui sont retenues pour la louange : cette belle mécanique incline généralement l'oiseau à des prouesses spécifiques, qui font sa grandeur, sa noblesse, ou au moins, son caractère remarquable. L'oiseau persien est, au moral et au physique, tout d'une pièce : *isomorphisme* du corps et du caractère qui ne se dément jamais, et qui justifie que le poète passe sans cesse dans ses descriptions du physique au moral, et du moral au physique, par des liens qui sont de conséquence, et non de simple analogie.

On aurait pu craindre que le poète, en prêtant à l'oiseau le tempérament aristocratique, ne tombe dans l'anthropomorphisme. Une lecture attentive du poème nous prouve qu'il n'en est rien : le détour par des traits spécifiquement humains reste une méthode d'approche, qui dans sa mise en œuvre, est extrêmement attentive à la singularité de l'oiseau, à sa différence radicale. Il faut entendre par là que les éléments humains contribuent toujours à la description d'un comportement *extérieur*, sans jamais aller jusqu'à prêter à l'oiseau une pensée, une intention, une conscience analogue à celle de l'humain.

¹ Point de rencontre avec Ponge, qui dans ses « Notes prises pour un oiseau », consacre une partie de son étude au squelette de l'oiseau, leur déploiement et leur recomposition au repos, les curiosités admirables de leur morphologie.

² SJP, « Cohorte », OC, p. 684.

³ *Id.*, *ibid.*, p. 686.

Le poète devient une sorte de *juge des ordres* strictement *comportementaliste*, statuant sur une noblesse en acte¹.

Poème de la pluralité des oiseaux, « Cohorte » insiste davantage sur ce que les sciences naturelles nomment la *différence spécifique* de chaque oiseau : singularité reconnaissable, qui permet, au sein d'un genre, de définir chaque espèce. C'est par ce travail que Saint-John Perse définit lui-même le poète, « fait d'unité et de pluralité. Par grands lambeaux d'humanité s'opère en lui ce déchirement d'un seul en proie à l'épopée de tous – levée de tous dans l'œuvre et de l'œuvre dans tous² ».

Toute autre sera, plus tard, l'approche du recueil intitulé *Oiseaux*, fait pour accompagner les œuvres de Braque. L'entreprise de définition demeure, mais change pour ainsi dire de niveau. Dans « Cohorte », il s'agissait de fixer le grouillement d'espèces multiples, en assignant à chacun son nom à la volée, selon le modèle du « baptême de la meute³ ». Désormais, le poète se met en quête de l'essence poétique de l'oiseau, c'est-à-dire non plus de la *différence spécifique* (singularité de chaque espèce), mais de la *différence générique* (singularités communes à toutes les espèces). Nous sommes alors bien plus proches de l'effort pongien pour saisir « l'oiseau » – même si précautionneusement, Saint-John Perse marque encore le pluriel : *Oiseaux*⁴.

Dans le texte même, c'est bien « l'oiseau », énigmatique référent singulier, que Saint-John Perse cherche à appréhender

¹ Mais noblesse extérieure qui, en raison de l'isomorphisme physique et moral de l'oiseau, devient *ipso facto* une noblesse intérieure.

² SJP, « Discours de Florence », OC, p. 454.

³ *Id.*, *ibid.*, p. 683.

⁴ À ce sujet, voir par exemple Guy Auroux, « *Oiseaux* de Saint-John Perse. L'être, la plume et la navette », *Souffle de Perse*, n° 14, 2009, p. 143-166 ; Andrew Small, « Vers une lecture ouverte de *L'Ordre des Oiseaux* », *Souffle de Perse*, n° 17, 2016, p. 153-171.

et à louer. Il est remarquable que si les éléments ornithologiques ne disparaissent pas, les noms savants désignant des espèces, eux, sont évacués. Plus d'« Abraha », plus de « Pygargue », mais seulement l'oiseau dans son énigmatique généricité.

Or, puisque le poète se prive des secours commodes des divisions de sciences naturelles, le travail définitoire devra s'appuyer non pas sur de simples observations ornithologiques, mais sur une véritable synthèse, sur une vaste abstraction. Là où dans « Cohorte », pour définir une espèce, il ne fallait que décrire l'individu-type, l'individu représentatif, il faut désormais constituer (intellectuellement) et donner corps (de façon sensible) à un objet qui ne préexiste pas au travail du poète – si ce n'est dans la définition laconique du dictionnaire, ou dans le raccourci de nos préjugés, ou encore, dans son abstraction picturale, sur la toile de George Braque¹. Cette fois-ci, Saint-John Perse s'appuiera à parts égales sur la *description naturaliste* et sur l'*analogie nautique et aéronautique*. La première a le mérite de vouloir saisir la chose même, avec l'assurance de la science ; mais son inconvénient est la sécheresse, l'aridité de ses termes. La seconde a l'inconvénient du rapprochement poétique, qui se préoccupe de termes relatifs plutôt que de termes absolus, mais sa vertu est d'éclairer, de donner à voir par ressemblances ce que les termes du naturaliste enferment dans une singularité technique des plus stériles.

C'est la conjonction des deux matériaux, animés par le souffle lyrique du poète, qui permettra d'annuler ces inconvénients et de multiplier les avantages. Quelques exemples suffiront à le montrer :

L'oiseau, de tous nos commensaux le plus avide d'être, est celui-là qui, pour nourrir sa passion, porte secrète en lui la plus haute fièvre du sang.

¹ La collaboration artistique entre Saint-John Perse et Georges Braque pour *L'Ordre des Oiseaux* (1962) représente bien, comme le révèlent les manuscrits d'*Oiseaux*, l'inspiration première du poème. À ce sujet, voir Esa Hartmann, « Le poème *Oiseaux*, une œuvre de circonstance ? », *Souffle de Perse*, n° 11, 2005, p. 48-62.

Sa grâce est dans la combustion. Rien là de symbolique : simple fait biologique¹.

Saint-John Perse s'appuie ici sur des connaissances ornithologiques précises : la *thermogénèse* spécifique des oiseaux, qui leur permet d'atteindre une température corporelle très élevée. Ce métabolisme particulièrement intense est alors relié à la *fièvre*, par une analogie qui n'est pas exempte de références à la mécanique des engins aéronautiques lorsqu'elle est assimilée à une *combustion*.

On admirait ce vase ailé en forme d'urne pour tout ce qui se consume là d'ardent et de subtil ; et, pour hâter la combustion, tout ce système interstitiel d'une « pneumatique » de l'oiseau doublant l'arbre sanguin jusqu'aux vertèbres et phalanges²

Les noces des technicités de la science et de l'ingénierie sont ici consommées. Transfigurées, arrachées à leur siccité propre, leur couplage décuple l'intensité dont elles sont capables. À travers ces branchements d'éléments hétéroclites se réalise le miracle d'une transmission du courant poétique ; de discontinuités sèches, l'art du poète parvient à tirer la continuité d'un éloge qui s'approche toujours plus près de son objet. Ce n'est donc pas de l'analogie seule que se nourrit le travail poétique, mais de la constante relance mutuelle de l'analogie et de la description naturelle.

La finalité n'est donc pas, comme chez d'autre poètes, l'éclat d'un beau rapport analogique, mais la coïncidence progressive avec l'objet, avec l'oiseau. Saint-John Perse le déclare à plusieurs reprises en des termes sans équivoque. Ainsi dans sa lettre à la *Berkeley Review* note-t-il que la vocation de la poésie française est une « appréhension totale », une « transsubstantiation finale », un « jeu très allusif et mystérieux, d'analogies secrètes ou de correspondances, et même d'associations multiples, à la limite du saisissable³ ». Elle « ne se croit

¹ *OC, Oiseaux*, p. 409.

² *Id., ibid.*, p. 410.

³ *Id., ibid.*, p. 567.

poésie qu'à condition de s'intégrer elle-même, vivante, à son objet vivant ; à s'y incorporer pleinement et s'y confondre même substantiellement, jusqu'à l'identité parfaite et l'unité entre le sujet et l'objet, entre le poète et le poème. [...] elle devient la chose même qu'elle appréhende¹ ». C'est là le fondement de l'art poétique persien, sur lequel le poète revient fréquemment : « la fonction même du poète est d'intégrer la chose qu'il évoque ou de s'y intégrer, s'identifiant à cette chose jusqu'à la devenir lui-même et s'y confondre : la vivant, la mimant, l'incarnant, en un mot, ou se l'appropriant, toujours très activement, jusque dans son mouvement propre et sa substance propre² ».

Limites avant d'atteindre l'oiseau

Les deux poètes, chacun à leur manière, ont donc pour ambition de s'extraire de l'expérience purement humaine pour rejoindre le monde de l'oiseau : Francis Ponge souhaite faire parler les choses muettes ; Saint-John Perse souhaite coïncider poétiquement avec la chose qu'il loue.

Or, nous sommes en droit de nous demander ce qui autorise les poètes à porter leur ambition si haut : n'est-il pas chimérique de chercher à transgresser les limites de l'humanité pour rejoindre l'animalité ? Question qui fut déjà posée sérieusement, et de façon exemplaire, par le biologiste allemand Jacob Von Uexküll, dans son ouvrage *Mondes animaux et monde humain* (Paris, Gonthier, 1965). Étudiant quels types de stimuli et de réactions constituent la réalité propre de chaque animal, Von Uexküll en conclut qu'il existe pour chaque espèce un monde-propre (*Umwelt*), qui est sa manière spécifique de voir le monde. La configuration de ce monde-propre dépendant des capacités propres de chaque espèce, le biologiste en conclut l'incommensurabilité de chaque monde-propre, et leur clôture

¹ *Id.*, *ibid.*, p. 565-566.

² *Id.*, *ibid.*, p. 921.

relative. Il n'est pas plus possible à l'homme de se figurer le monde de la tique qu'à la tique de se figurer le monde de l'homme. Intuition que reprendra le philosophe Thomas Nagel dans son célèbre article : « Qu'est-ce que cela fait d'être une chauve-souris ? » (1974).

Ce qui n'interdit pas d'étudier – scientifiquement – la manière dont les animaux perçoivent le monde. Mais de cette compréhension des mécanismes perceptifs et des réactions associées de l'animal, il n'est absolument pas possible de tirer la moindre idée de ce qu'est le monde de l'animal. Ainsi, comme le souligne Nagel, on peut étudier l'écholocalisation de la chauve-souris, mais on ne peut pas savoir quelle *expérience qualitative* unique procure la localisation dans l'espace par sonar, puisque nous autres, humains, utilisons pour cela notre vue. Von Uexküll et Nagel insistent sur l'impossibilité de transgresser notre sphère d'expérience humaine pour rejoindre celle de l'animal, qui nous restera à jamais inconnue. Chaque fois que nous pensons y parvenir, il s'agit d'anthropomorphisme, et non d'une pénétration réelle dans l'*Umwelt* de l'animal.

Or, c'est bien une telle transgression que Ponge et Saint-John Perse prétendent opérer, non par la science, mais par la poésie. Ni l'un ni l'autre ne peuvent se satisfaire d'un simple *discours humain tenu sur l'animal*, d'un point de vue d'homme, y plaquant des traits d'homme. D'abord, nous l'avons vu, parce que les poètes prétendent effacer leur subjectivité individuelle dans ce qu'elle a d'idiosyncrasique et de déformant. Mais refuser la subjectivité individuelle n'est pas assez : le discours poétique ne peut se contenter d'être un discours impersonnel humain sur l'oiseau – il ressemblerait trop à la science. Il faut encore que grâce à la poésie, la parole humaine soit capable de coïncider avec le non-humain, qu'elle fusionne ses capacités verbales et le *mutisme* de l'animal. Or, du strict point de vue de l'*Umwelt*, cette ambition ne peut être qu'une chimère, un rien romantique et dérisoire. Cependant, s'il est impossible que Ponge ou Saint-John Perse transgressent effectivement les limites de l'*Umwelt* humain – conclusion assez banale – , il est intéressant de se

questionner sur la manière dont leur poésie échoue dans cette transgression. Devons-nous simplement constater l'échec, ou bien pouvons-nous découvrir dans cet échec, au-delà de sa faillite prévisible, une valeur positive ?

En se penchant sur ces textes, nous voyons clairement que la sensation d'échec n'est pas prédominante à la lecture : non seulement ceux-ci parviennent à fonctionner comme textes littéraires réussis (ou comme brouillons corrects et publiables, dans le cas de Ponge), mais encore parviennent-ils à produire un *effet de coïncidence* avec l'oiseau qui, s'il ne peut être total (pour les raisons biologiques et philosophiques qu'on a vues) est assez remarquable. Contrairement à la *coïncidence absolue*, qui serait mutisme, l'effet de coïncidence consiste moins à atteindre l'*Umwelt* de l'oiseau qu'à produire un éloignement de l'*Umwelt* humain. Produire un *effet de coïncidence* avec l'oiseau, c'est donc, pour le poète, parvenir à produire une désolidarisation d'avec son monde-propre, le monde humain. La stratégie poétique par excellence pour produire cette distanciation, ce décentrement de la perspective humaine est bien sûr le travail des mots. Les mots sont des fixateurs et des organisateurs d'expérience : en épinglant sur une réalité multiple et chaotique des mots qui la stabilisent et la rendent familière, les mots sont de la plus grande aide pour l'homme du commun. Mais le poète, souvent, constate la nécessité de se battre contre l'ankylose, la fossilisation à laquelle nous mènent nos habitudes verbales : le mot facile, le mot usuel, nous empêche bientôt de percevoir à neuf, et telle qu'elle est, la chose qu'il désigne. L'effet de coïncidence ne consiste généralement en rien d'autre qu'en une *neutralisation* ou un *détournement* de la charge usuelle du mot, de la raideur du mot. Pour coïncider avec quelque chose de non-humain, comme l'oiseau, il faut d'abord parvenir à se *décoller* – par un jeu interne au langage – de nos habitudes verbales, puis conséquemment perceptives, touchant à l'oiseau. C'est un tel décollement que visent *La Rage de l'expression* de Ponge, et le

branchement poétique des sciences naturelles sur l'analogie chez Saint-John Perse.

À strictement parler, le poème sur l'oiseau réussi serait, pour Ponge comme pour Saint-John Perse, une manière relativement *inhumaine* de dire l'oiseau. Inhumaine au sens où le dire humain est avant tout affaire d'habitudes, de lieux communs, de facilités et raccourcis en tout genre dont il s'agit de désencombrer notre langue et notre sensibilité. Est inhumain tout ce qui déroge aux automatismes du parler humain. On mesure alors l'écart qui peut exister entre un beau poème classique *sur* l'oiseau, et un poème qui, comme chez Saint-John Perse ou Ponge, parvient à fendre la gangue des facilités pour tambouriner aux limites de l'*Umwelt* humain. Nous le voyons : échouer à rejoindre le monde-propre de l'oiseau n'est en rien un échec. La seule tentative permet à la poésie de produire une expérience-limite des plus fascinantes.



Alexis Leger
dit Saint-John Perse
1887-1975



Gunturu Seshendra Sharma
dit Seshendra Sharma
1927-2007

Saint-John Perse, Seshendra Sharma
Prophètes et poètes sont les seuls hors du temps

Diane Nairac

à D.R.N.

En 1960, Saint-John Perse acceptait « pour la poésie » le prix Nobel de littérature. Son allocution au banquet Nobel¹, avec le recul d'une œuvre quasiment achevée, en traduit l'intention définitive. La limpidité de cette allocution et sa valeur tiennent au fait qu'elle représente, par la logique de la démonstration, une forme d'expression autre que la fulguration de l'être dans le réel, que le lecteur perçoit de poème en poème. Quelle est finalement cette intention définitive ? La poésie interroge le mystère du monde, la poésie ouvre à l'homme les voies de la jubilation, physique et spirituelle, elle est humaniste et universelle, elle est « action qui déplace les bornes ».

En 1999, le poète telougou, Seshendra Sharma² reçoit, à New Delhi, la plus haute distinction littéraire de l'Inde, la Sahitya Akademi Fellowship. Le discours de réception, intitulé *Purge the Literary Field!*³, est une proclamation du rôle du poète pour l'élévation de l'homme, au cœur de la modernité de l'Inde, affligée d'un

¹ Saint-John Perse, *Œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1972, désormais OC dans le texte avec indication de la ou des pages, ici p. 443-447.

² Nominé pour le prix Nobel de littérature en 2004, le poète, né le 20 octobre 1927, traduit en hindi, en urdu, en grec par le poète Vrettakos, en anglais par lui-même pour les textes majeurs, meurt le 30 mai 2007.

³ Seshendra Sharma, *Letters of Seshendra in Defence of People and Poetry*, Hyderabad, Jyotsna Publications, 1977, p. xxxii-xxxix. « Purgez la littérature ! » in *Défense du Peuple et de la Poésie : Lettres de Seshendra*. Pour l'ensemble des titres et citations, c'est nous qui traduisons.

effondrement moral. Ainsi, le « mérite » est-il délaissé, voire méprisé, au profit du pouvoir et de l'injustice. Le poète est l'homme désintéressé, qui, à l'instar de Valmiki, auteur du *Ramayana*, lance un cri d'indignation destiné à traverser les siècles. Adossé à la culture indienne, voire mondiale, Seshendra fait valoir que la compassion est la raison d'être de la littérature. Par la force de cette émotion première, le poète entend réconcilier avec la nature l'Inde post-indépendante, allumer un feu de haine contre les assassins de la vie profonde, amener son peuple à la conscience, et au progrès véritable, celui du sens et de la valeur de l'action. Est en même temps insistante la proclamation de la parole poétique comme la seule force qui fasse avancer le monde. Elle est un tragique et sublime engagement pour l'homme.

Le rapprochement interculturel proposé ici s'inspire de la spécificité d'une parole qui traverse l'espace. Ces deux poètes, échappés de leur environnement immédiat, entrent par l'imagination créatrice dans une aventure humaine élargie aux merveilles du monde. La beauté, chez Seshendra, est « à reconquérir » (*OC*, p. 268), comme chez Saint-John Perse, moins comme un éblouissement passé que comme une traversée du Temps de l'univers. Ce sens de la beauté, au cœur de la perception poétique, s'allie la beauté de la langue, au sommet d'un art poétique indiscutable.

Alors que le discours de Stockholm, *Poésie*, se suffit à lui-même dans la démonstration du pouvoir spirituel de la poésie pour « évoquer ... une condition humaine plus digne de l'homme originel¹ », l'expression poétique de Seshendra est plus parfaite illustration de son propos – de quelle tragique manière le poète porte en lui les émotions et l'avenir du monde :

¹ *Id.*, *ibid.*, p. 447.

*Poetry is coming like a red red horse.
Like an arrow from my blood, like the life
of a martyr! It is not letting me breathe!*

My Country - My People, Canto IV¹

Le poème arrive comme un cheval écarlate.
Comme une flèche tirée de mon sang, comme la vie
d'un martyr ! Il m'empêche, il m'empêche de respirer !

Mon Pays - Mon Peuple, Chant IV



My Country – My People and Selected Poetry

La mise en perspective de ces deux poètes, porteurs d'un message de civilisation, mettra donc en lumière une conscience et une expérience partagées que la poésie répond au « bien de la race humaine »². L'analyse croisée des aspects fondamentaux de leur

¹ Seshendra Sharma, *My Country - My People and Selected Poetry*, English edition, translated into English by the Poet, Hyderabad, The Indian Languages Forum, 1997, p. 18. La mise en page de toutes les citations est celle de ce volume.

² *Id.*, *ibid.*, p. xxxiii. « *The role is to oppose injustice ... most vehemently and ferociously for the good of the human race* » (« Le rôle du poète est de combattre l'injustice ... avec toute la véhémence et la férocité possibles pour le bien de la race humaine »).

œuvre révélera cet engagement. Par ailleurs, alors que nous confrontons deux cultures, Seshendra Sharma, comme Tagore avant lui, entendait que sa poésie parlât au monde. Pour cette raison, elle fut traduite en anglais par le poète lui-même. Ces traductions, qui transmettent une émotion intacte et des images ancrées dans sa terre natale, nous permettent de mettre en valeur l'inspiration profonde du poète face à un Saint-John Perse, pour qui « la grâce d'un langage où se transmet le mouvement même de l'Être » (OC, p. 444) ne peut être que celle de la langue française. Nous observons que la volonté universaliste de Seshendra s'appuie sur une connaissance intime de la littérature occidentale, alors que celle de Saint-John Perse s'appuie sur une connaissance encyclopédique du monde. Tous deux obtiennent, à partir de cette appréhension différente de la réalité, de la transcender pour « évoquer dans le siècle même une condition humaine plus digne de l'homme originel. » (OC, p. 447).

Le prophète

L'œuvre de Seshendra incarne l'absolu de l'amour, dans une parole à la fois historique, et en retrait du monde. L'amour élargit l'expérience humaine, l'union, la beauté, la douleur à l'espérance concrétisée d'une vie meilleure :

... inscrite en lui comme une tornade l'idée d'une force de vie et de combat contre les puissances obscures, qui cherchent à enlever à l'homme son pain et sa liberté¹ ...

L'éveil de la conscience rejoint pour le poète les grandes leçons, les bienfaits de la terre. Cette force cosmique sous-tend son action subversive et la distingue. Tel Rimbaud, qu'il cite pour expliquer la place de la poésie dans l'action créatrice des grands esprits de l'humanité, il se veut « voleur de feu ... chargé de l'humanité, des

¹ Nikhephoros Vrettakos, préface de la traduction grecque de *My Country – My People*, citée dans Seshendra Sharma, *Letters of Seshendra in Defence of People and Poetry*, op. cit., p. xxvi. « ... whirling within him is the idea of strength, of life that is fighting the dark powers which want to take away its freedom and bread ... ».

*animaux même*¹ », mais sa quête prend sa source dans la permanence des forêts, la sagesse du fruit et la profondeur du silence. Le poète traduit ainsi sa ferveur existentielle :

*This is spring, the year's first dream, in
which I trudge my way on the body of my country
like the dream that preludes the dawn, covering
my nakedness with my country's forests, tying the
rivers as my turbans, carrying my road on my shoulders.*

My Country - My People, Canto I²

Voici le printemps, le premier rêve de l'année, et dans ce rêve,
sur le corps de mon pays, je marche,
comme le songe qui annonce l'aurore, recouvrant
ma nudité de ses forêts, enroulant mes turbans de ses rivières,
portant ma route sur mes épaules.

Mon Pays - Mon Peuple, Chant I

Cette figure, enracinée dans l'Inde millénaire, inspirée comme un prophète de Michel-Ange, dépasse les frontières de l'espace et du temps.

La somptuosité de cette parole vient du fait qu'elle se structure à partir d'une pensée individuelle profonde et aussi de la fréquentation éprouvée de la littérature occidentale, ancienne et moderne. Le poète se fait d'abord connaître par la traduction du poème épique persan *Shamana* de Matthew Arnold. Ses références sont multiples, de *La Bible* au *Ramayana*, de *La Comédie* à *Vents*. Cette stature s'impose d'emblée dans les huit « Chants » de *My Country - My People*, tout d'abord par une auto-proclamation, que traduit le « Je », « I », incantatoire :

*... with my life I raise massive walls
on the frontiers of my country, high into the chests
of our enemies; ...
I give shapes, forms and voices to rocks*

¹ Seshendra Sharma, *Letters of Seshendra in Defence of People and Poetry*, op. cit. p. 10, et Arthur Rimbaud, *Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard, 1963, p. 271.

² *Id.*, *ibid.*, p. 4.

Souffle de Perse n° 20 • 78

*and release them from silences. ...
I shall gift that consciousness to my country
with my four-dimensional poems ...*

My Country - My People, Canto I¹

... par le souffle de ma vie, j'élève des murs massifs
aux frontières de mon pays, qui défoncent la poitrine de
nos ennemis ; ...
Je donne aux rochers des formes, des contours, des voix,
pour les délivrer du silence. ...
Je ferai à mon pays le don de cette conscience
aux quatre dimensions de mes poèmes ...

Mon Pays - Mon Peuple, Chant I

Apparaît ensuite la figure du combattant de l'esprit, qui peine dans son œuvre d'éveil des consciences et de dénonciation des « bouchers qui abattent les arbres² » ; et dans cette ascèse, la torture de la compassion, au prix d'un renoncement héroïque pour la cause de la nation :

*My legs were chopped off, but I kept
walking, treading the distance;
My hands were chopped off, but I kept
on walking, sculpturing my dreams.
My tongue was chopped off but went on
walking holding just silence ...
Here, a child is leading a young calf to
feed having no food himself; where even childhood
has to work to survive;
There, my legs really got chopped off ...*

My Country - My People, Canto VI³

Mes pieds arrachés, je marchais quand même, indifférent
à la distance ;
Mes mains arrachées, je marchais quand même, sculptant
mes rêves.

¹ Seshendra Sharma, *My Country - My People*, op. cit., p. 1, 2, 4.

² « ... *butchers, who fell trees ...* », id., *ibid.*, p. 22.

³ Id., *ibid.*, p. 43.

Ma langue arrachée, je marchais encore, ne portant
que silence ...

Et voici qu'un enfant emmène un jeune veau au pâturage, un
enfant lui-même privé de nourriture ; ici même où
l'enfance travaille pour survivre ;

Alors, mes pieds s'arrachèrent pour toujours ...

Mon Pays - Mon Peuple, Chant VI

Alors que le poète souffre pour son peuple, la cause même
de cette souffrance le place à l'écart d'un environnement qu'il rejette
avec force. Cet environnement pour partie évoque la vie des écrivains
en Inde, où le conformisme fait loi, où les stéréotypes engendrent la
sclérose de l'art, où la parole du poète s'impose au prix d'un combat
sans merci pour s'affranchir des catégories du temps. Telle pour
Seshendra la poésie véritable. La lumière mystique des montagnes lui
inspire le souffle créateur, et pour autant, comme une sortie, puis une
rentrée dans l'atmosphère, ce souffle, sous l'impact du réel,
se transforme en cri :

*« How could this being live so long in the
poisonous air of that dreadful city? »*

*So saying the trees of Nilgiris¹ gently drew
me into their lap.*

*I wake up like a flower in the mornings of
Hyderabad and walking in its roads I turn into a
rumbling volcano, ready to erupt.*

My Country - My People, Canto III²

« Comment a-t-il pu, cet être, vivre si longtemps dans
l'air empoisonné de cette ville terrifiante ? »

Parlant ainsi, les arbres des Nilgiris doucement me berçaient
sur leur cœur.

Comme une fleur, je m'éveille dans les matins d'Hyderabad,
et quand j'arpente ses rues, je deviens
ce volcan qui gronde, au bord de l'éruption

Mon Pays - Mon Peuple, Chant III

¹ Les Nilgiris, « Montagnes Bleues », chaîne de montagnes située en Inde du Sud.

² Seshendra Sharma, *My Country - My People*, op. cit., p. 10.

***Souffle de Perse* n° 20 • 80**

Son niveau de conscience élève le poète au-dessus de l'homme ordinaire et le prédispose à un afflux de vie¹. Il ne peut échapper à son ultime destin :

Evil has been haunting the world despite many men of action who rose up against it. In all times and in all centuries thinkers, crusaders, honest and truthful men were humiliated and persecuted. Despite this historical threat, I cannot change² ...

Dans sa blessure intime, génératrice de l'œuvre, le poète rejoint Dante sept siècles plus tard depuis le désastre humain, à ses yeux, de l'Inde entrée dans la modernité. Il aura la même volonté de création d'un monde nouveau, et d'unification des peuples par le langage, la même certitude de sa parole.

Chez Saint-John Perse s'illustre en filigrane de l'œuvre, un sens privilégié de la « naissance » :

Et c'est l'heure, ô Poète, de décliner ton nom, ta
naissance et ta race ...

« Exil », VII (OC, p. 137)

il donne au poète, cet être à part, ce regard inédit, sa justification définitive, et à l'œuvre la qualification d'un humanisme nouveau, qui transcende la culture, voire les civilisations :

... Et qui donc, né de l'homme, se tiendrait sans offense aux
côtés de ma joie ?

- Ceux-là qui, de naissance, tiennent leur connaissance au-
dessus du savoir.

Amers, « Invocation », 6 (OC, p. 268)

¹ « ... one ceases to be the ordinary individual and becomes too sensitive and therefore susceptible to the invasion of life ... », *Letters of Seshendra in Defence of People and Poetry*, op. cit. p. xxix.

² « Le mal court le monde, malgré nombre d'hommes d'action, qui l'ont confronté. De tout temps, en chaque siècle, penseurs, croisés, hommes honnêtes et sincères furent humiliés, persécutés. Malgré cette menace historique, je persiste et ne change ... », *id.*, *ibid.*, p. 2.

La distance entre le poète et les hommes de son temps, entre l'œuvre et l'histoire, distance dans une certaine mesure subie, puis choisie, est par essence de nature prophétique. La nature de la distance prophétique chez Saint-John Perse est la distance naturelle de l'éblouissement. L'enfance antillaise est une réalité sensible, un prisme à travers lequel le poète voit le monde. Il n'aura d'autre affirmation que cette « Joie ! ... déliée dans les hauteurs du ciel ! » (OC, p. 14) Et même lorsque le désastre politique le contraint à l'exil, malgré sa solitude morale, ce regard s'impose, qui voit aux heures les plus sombres la promesse d'un retour à la vie triomphante :

J'ai fondé sur l'abîme et l'embrun et la fumée des
sables. Je me coucherai dans les citernes et dans les vaisseaux
creux,

En tous lieux vains et fades où git le goût de la grandeur.

« Exil », II (OC, p. 124)

Le poète porte également en lui deux mondes, celui de l'engagement professionnel et familial, déterminant dans les premières années de sa carrière¹, et celui de la parole inspirée, qu'il sacrifie au premier jusqu'à ce que la libèrent les circonstances de l'exil :

... Or il y avait un si long temps que j'avais goût de ce
poème, mêlant à mes propos du jour toute cette alliance, au
loin, d'un grand éclat de mer ...

... Et qui donc m'eût surpris dans mon propos secret ?
gardé par le sourire et par la courtoisie, parlant, parlant langue
d'aubain parmi les hommes de mon sang – à l'angle peut-être
d'un Jardin public, ou bien aux grilles effilées d'or de quelque
Chancellerie ...

Amers, « Invocation », 5 (OC, p. 263)

Les plus éclairés de ses contemporains saisirent la dimension extraordinaire de cet être, habité d'une « alliance » avec « ce qui

¹ Voir Catherine Mayaux, *Saint-John Perse, Les Lettres d'Asie, Cahiers Saint-John Perse*, n° 12, Paris, Gallimard, 1994, p. 20.

dépasse en lui l'ordre temporel » (*OC*, p. 571), porteur de la puissance mystérieuse évoquée ici « d'un grand éclat de mer », doué d'une clairvoyance quant aux méandres de l'histoire, que nous qualifierons de spirituelle, et qui le place à l'écart du commun des hommes :

Je discernais en 1905, que ce garçon débarqué de sa Guadeloupe, qui cherchait à me déconcerter avec ses larges yeux (il ne les a plus) fixés sur moi, appartenait à l'élite humaine¹ ...

Valery Larbaud, qui, avec Gide, lui ouvre les rencontres les plus fécondes à Londres, ressent à l'occasion de sa première rencontre avec l'auteur d'*Éloges* une sorte d'excitation provoquée par la singularité du personnage :

Tu vas te régaler. Je lutte victorieusement contre le sommeil pour te raconter cette entrevue ... Il s'est fait tout cela tout seul, aidé simplement de son dégoût de la France et de son mépris de Paris ... Il m'explique tout cela tranquillement, et parle de ses occupations comme un prince régnant parlerait des charges de son État².

Et lorsque par la suite il voyage, Alexis Leger inspire à d'autres cette même émotion, empreinte d'admiration et d'interrogation. Francis et Katherine Biddle, dont l'accueil à Washington fut d'une rare élégance, ne s'y tromperont pas :

AL a un côté secret qui peut être égoïste et sans pitié. C'est là que repose l'intégrité de sa mission, quelque chose de solitaire, d'intouchable et peut-être même d'impitoyable dans les rapports humains³.

Le poète à son tour confirmera qu'il est dans ce monde, sans lui appartenir :

¹ François Mauriac, *Bloc-notes 1958-1960*, cité par Henriette Levillain, *Saint-John Perse*, Paris, Fayard, 2013, p. 81.

² Lettre de Valery Larbaud à Léon-Paul Fargue, datée du 6 avril 2011, *OC*, p. 1090-1091.

³ Katherine Biddle, *Saint-John Perse Intime*, texte édité, traduit et présenté par Carol Rigolot, *Cahiers Saint-John Perse*, n° 20, Paris, Gallimard, 2011, p. 27.

« J'avais, j'avais ce goût de vivre chez les hommes, et
voici que la terre exhale son âme d'étrangère ... »

« Pluies » (OC, p. 147)

Alors qu'il s'efforce de traduire le réel dans l'intensité des sensations et la diversité de l'expérience humaine, cet engagement prophétique pour la vie est aussi un archétype de la distance :

... Ils m'ont appelé l'Obscur et j'habitais l'éclat.

Amers, « Strophe » (OC, p. 283)

Le poète

Voyons dès lors ce qui caractérise cette figure de poète, Saint-John Perse. Tout d'abord une conscience d'élite, liée à la fois à la dureté de l'expérience coloniale (premier exil des ascendants, d'où l'attachement aux origines), à l'enfant Alexis, seul garçon de la famille, à la condition du planteur, qui vit en maître de propriétés agricoles, à la bénédiction de la nature tropicale, qui éduque la sensibilité à l'abondance, et l'émotion à l'ouverture :

... toutes choses suffisantes pour n'envier pas les voiles
des voiliers
que j'aperçois à la hauteur du toit de tôle sur la mer
comme un ciel.

Éloges, « Écrit sur la porte » (OC, p. 8)

Cette conscience d'élite, on peut aussi parler d'orgueil insulaire, va de pair chez le poète avec une conscience éthique et une exigence morale, qui portent en soi une élévation vis-à-vis du monde. Une exigence morale familiale d'abord : à la mort de son père, le jeune Alexis, se retrouve, à 19 ans, dans le rôle de père de famille, responsable de sa mère et de ses trois sœurs, une hantise qui ne le quittera pas. Parallèlement, grandit en lui le regard poétique, et se forme la stature du visionnaire, meneur d'hommes. Cette intuition, déjà exprimée dans *Éloges* :

(... comme celui qui dit à un plus jeune : « Tu verras ! »
Et c'est lui qui s'entend avec le maître du navire)...

« Éloges », III (OC, p. 35)

s'affirme sans faille dans *Anabase* :

Au seuil des tentes toute gloire ! ma force parmi vous !
et l'idée pure comme un sel tient ses assises dans le jour.

Anabase, I (OC, p. 93)

La mission du poète sera ainsi de proclamer l'émergence « de très grandes forces en croissance » dans les décombres de l'histoire et la sclérose des productions humaines. Il en sera le porte-parole et le témoin, « aux crêtes du futur ». Il promulguera « un nouveau style de grandeur » et rassemblera dans son poème les insoumissions et conquêtes de la vie, plus hautes que la vie ordinaire. Il en sera même l'instrument, dans la mesure où ces forces le dépassent :

... disputant, aux îles lointaines, des chances du divin,
elles élevaient sur les hauteurs une querelle d'Esséniens
où nous n'avions accès ...

Vents, I (OC, p. 183)

Tel l'absolu de la conscience chez Saint-John Perse.

Après trois années de correspondance (de 1968 à 1971), Seshendra Sharma s'unit à la Princesse Indira Devi Dhanrajgir. Avec une rayonnante objectivité et une fine perception d'artiste, poétesse elle-même, celle-ci embrasse le poète dans son histoire, sa culture, et son être profond.

Tout d'abord, le poète porte en lui le souci de son peuple jusqu'à la douleur, renforcé par le poids de l'histoire. À partir de cette conscience obsédante, se construit l'espérance de mener ce peuple jusqu'aux « portes de l'aurore¹ ». Le poème est pour lui un dialogue avec son peuple telougou, et au-delà, avec le peuple entier de l'Inde :

¹ Rajkumari Indira Devi Dhanrajgir, « Seshendra: The Poet, My Husband », in *Indradanush, a trilingual magazine of Mauritius*, August 2009, p. 81. « *Until he can lead them to the gateway of dawn* ».

Chaque mot de sa poésie reflète, enracinée, son identité indienne, une passion enflammée pour sa nation. Le mot patriotisme est de loin insuffisant pour décrire cette substance de l'esprit et du cœur¹.

Cette passion l'entraîne par ailleurs dans une aventure intérieure, et dans le monde à part où naissent les poèmes. En un temps qui sonne la « mort² » de l'esprit, l'homme, par la poésie, ressuscitera. Lorsque la voix du poète, alliée à la maîtrise de l'expression, s'élève à partir de la connaissance éprouvée des maîtres de la littérature universelle, le poème épique prend naissance, poursuit Indira Devi, qui nous offre ici la meilleure et la plus subtile critique de son œuvre.

Sri Virenda Kumar Jain, poète renommé de langue hindi, et critique littéraire, a comparé *My Country - My People* à la littérature épique occidentale, notamment *The Wasteland* de T.S. Eliot et *Anabase* de Saint-John Perse. Selon Jain, tandis que ces poèmes, et particulièrement *Anabase*, affirment la triomphante supériorité de la race blanche, Seshendra plonge son inspiration dans les qualités d'humilité, de patience, de sacrifice et de courage, vertus de l'Inde ancestrale³. Au-delà, *My Country - My People* consacre un vaste idéal humaniste et l'incarnation saisissante du désir créateur :

*I walk, coaxing the fields that are crying;
I walk, yearning to sculpture my country's hills*

¹ Id., *ibid.*, p. 81. « Every line of his poetry reflects his deep rooted Indian ego, a feverish passion for his nation. Patriotism is too inadequate a word to describe his condition of mind ».

² Id., *ibid.*, p. 83. « His lines echo with the sound of man's resurrection from this present death ».

³ In Seshendra Sharma, *My Country - My People*, op. cit., p. 241. « ... particularly Anabasis exudes a feeling of triumphant superiority of the white Races. My Country - My People of Seshendra is steeped in the spirit of Indianness and Indian culture which includes qualities of humility, patience, sacrifice and courage ».

*that have waited for forms, into lions, into
elephants and camels ... into workers, toilers, tillers,
lovers and into epics that are like their crowns.*

My Country - My People, Canto I¹

Je marche, séduisant les champs en pleurs ;
je marche, avide de sculpter les collines de mon pays,
qui ont attendu de prendre forme, en lions,
éléphants et chameaux ... en travailleurs, hommes de peine, laboureurs
et amants, en épopées qui les couronnent.

Mon Pays - Mon Peuple, Chant I

La spiritualité

Seshendra poursuivra sans relâche l'exploration de l'homme :
« ... quelle science se préoccupe de son esprit ? ... ses instincts, ses
passions et émotions, ses profondeurs mystiques ? ... ». L'évolution de
la pensée, dit le poète, se trouve aujourd'hui face à ce « phénomène
impénétrable² ... ». Seule la littérature interroge l'homme dans sa
double dimension, émotionnelle et intellectuelle. À ce titre, elle
s'apparente à la science. Les deux poètes ici se rejoignent :

... du savant comme du poète, c'est la pensée
désintéressée que l'on entend honorer ici ... Car l'interrogation
est la même qu'ils tiennent sur un même abîme, et seuls leurs
modes d'investigation diffèrent.

« Discours de Stockholm » (OC, p. 443)

Indira Devi indique qu'elle fut pour Seshendra la Béatrice
de Dante. Elle compare l'esprit et la démarche de *Prem Patra*³
à *La Comédie* et fait valoir que chez Seshendra, la « délivrance »
s'obtient dans un mouvement contraire : ascension purificatrice chez
Dante, immersion chez Seshendra dans le monde, où co-existent, sans

¹ *Id.*, *ibid.*, p. 5.

² *Letters of Seshendra in Defence of People and Poetry, op. cit.* p. 13-14. « *But what science deals with his mind? That too with his instincts, with his passions and emotions, his mystic depths? ... Today we are landed in the hazardous endeavour to understand the inscrutable phenomenon of the human mind* ».

³ *Prem Patra, Jeevan Patra, Prema Lekhalu*, lettres d'amour (1968-1971, qui sont autant de poèmes en prose, éditeur inconnu.

s'interpénétrer, le paradis et l'enfer. Il s'agit donc d'une spiritualité de lutte, « quintessence de la tragédie », où l'ego « ressuscite », brûlé par la douleur¹. Les dieux expurgent leurs vertus et deviennent des hommes, se mêlent au mal sur la terre afin d'y créer un ciel, au même titre que le poète, à travers la conscience, la souffrance et le dépassement, travaille à transformer les hommes en dieux. Dans cette ascèse, l'homme expérimente des moments d'intensité gratifiante, où l'amour lui ouvre des espaces de perception et de connaissance. Il peut ainsi atteindre des sommets de perfection, paradis immédiat auquel aboutit le poème².

Est-ce par la fréquentation de la pensée occidentale, est-ce de par l'universalisme des archétypes de l'humanité, la poésie de Seshendra, empreinte d'images et d'idéal d'inspiration marxiste, présente aussi des réminiscences de symbolisme chrétien :

*When you walk past holding your slates
and books,
To my eyes you look like child-christs each
carrying his cross.
Rise, my child, rise from your childhood
Cast away your books, take up your
plough.*

*My Country - My People, Canto VI*³

¹ Rajkumari Indira Devi Dhanrajgir, « Seshendra: The Poet, My Husband », *op. cit.*, p. 87. « ... *clambering to the summits of life where heaven or the Garden of Eden is no more (nothing but the realization of the quintessence of human tragedy), where man resurrects his ego on the ashes of sorrow* ».

² *Id.*, *ibid.*, p. 87. « *Seshendra's path of comprehension or cognition of reality is through love, through passionate understanding, through what MacLeish calls "emotional knowledge". This is the chosen path of the poet* » (« La compréhension ou l'expérience de la réalité passe pour Seshendra par l'amour, par la compassion passionnée, par ce que MacLeish appelle "la perception émotionnelle". Telle la route choisie du poète »)..

³ Seshendra Sharma, *My Country - My People*, *op. cit.*, p. 37.

Souffle de Perse n° 20 • 88

Quand je vous vois, mes enfants, vos ardoises et cahiers
sous le bras,
Je vois des enfants-christs qui portent
chacun sa croix.
Surgis, mon enfant, de ton enfance
Jette au loin tes livres, prends
ta charrue.

Mon Pays - Mon Peuple, Chant VI

Enfin, la connaissance de Seshendra du sanskrit et du kundalini yoga s'illustre dans la lecture inédite qu'il fera du *Ramayana*. Dans *Shodasi Secrets of the Ramayana*¹, il démontre que les épisodes de l'épopée védique et légendaire déploient en profondeur l'éveil de la kundalini, à savoir un chemin corporel et mystique pour atteindre la vérité transcendante. Le prolongement de la conscience dans l'énergie cosmique et universelle est un exemple des réminiscences de la kundalini dans l'œuvre poétique :

*I am the tempestuous wind
I have come to distribute to you unrest,
I am shouting to chase away oppression
from the earth.*

*My Country - My People, Canto VI*²

Je suis le vent des tempêtes
Je suis venu vous distribuer l'insoumission
Mon cri chassera l'oppression
de la terre.

Mon Pays - Mon Peuple, Chant VI

ces réminiscences seront aussi présentes dans *Prem Patra*, épopée mystique éminemment personnelle.

Sous le double aspect de son identité poétique d'une part et de l'amour pour son peuple d'autre part, Seshendra incarne

¹ Seshendra Sharma, *Shodasi, Secrets of the Ramayana*, Andhra Pradesh, Telugu Daily, 1965. Traduction anglaise Dr. Gurajada Suryanarayana Murthy, Hyderabad, Gunturu Seshendra Sharma Memorial Trust, 2015.

² Seshendra Sharma, *My Country - My People*, op. cit., p. 34.

la passion de l'homme dans l'histoire. Cette passion est encore au cœur d'une réflexion sur le marxisme, étape décisive de l'évolution de l'humanité, selon le poète indien, en ce qu'il apporte une réponse aux inégalités et à la souffrance des peuples. Pour autant, le marxisme de Seshendra, dans son aboutissement moral, intellectuel et sensible, sera au service de l'éveil des consciences. La lutte se fera par les armes du langage et de l'imaginaire.

Le poète poussera ainsi, jusqu'à ses limites, l'aventure de l'esprit. Il parvient à sortir de son être sensible pour atteindre, dans sa méditation, au-delà du Temps, le grand ennemi, une osmose avec la nature, libre des horloges et de la présence humaine. Dans ce lieu, où tout est inaccessible à l'homme ordinaire, tout est don à l'homme qui se transforme. Échappé de la cité, le poète entre dans les cycles de la vie végétale. Il devient le désir de la semence, le rêve de l'arbre et l'aboutissement de la fleur. Il ne fait plus qu'un avec l'air, la terre et l'eau. Il se métamorphose en poisson, papillon, perroquet, et rejoint l'essence de l'être, où vie et mort ne font qu'un, où le renoncement est beauté, et la beauté douleur. Sa vie est entrée dans le cycle cosmique. L'être, chez Seshendra, absorbe la nature, puis la domine. Le poète s'accomplit dans cette apothéose :

*... and I the Tree like a
king after coronation confers imperial gifts of cool
shades to the scorched earth.*

*My Country - My People, Canto III*¹

... et moi, l'Arbre,
je distribue comme un roi, après son couronnement, le don majestueux
d'ombres rafraîchissantes à la terre calcinée.

Mon Pays - Mon Peuple, Chant III

La Princesse Indira décrit ce processus comme l'exploration du lieu où naissent les poèmes. La perception ultime d'une vérité nouvelle

¹ *Id.*, *ibid.*, p. 14.

se traduit chez le poète dans la domination successive de ses symboles¹.

Spiritualité sans transcendance, entend-on, chez Seshendra Sharma, qui s'appuie sur la seule idée de l'émancipation progressive de l'esprit humain et l'exemplarité des écrivains, appelés à transformer le monde :

... who made contribution with their life and thought to the advancement of mankind removing the false line that divides thought and action and made us what we are today with the bath of their blood².

Quelle forme de spiritualité dans l'œuvre de Saint-John Perse ? Tout d'abord une sublimation attentive de l'homme et de son activité sous toutes ses formes, de la plus humble à la plus prestigieuse. Cette tension poussera le poète aux limites de l'esprit. La dynamique de création, comme illustré dans *Vents*, est construite sur l'alternance entre élan, obstacle et résolution. Ainsi, dans le Chant II, strophe 2 (OC, p. 202-204), l'on observe un contraste entre le souffle des versets où le poète prend la parole³ :

L'hiver crépu comme Caïn, créant ses mots de fer,
règne aux étendues bleues vêtues d'écailles immortelles, ...

¹ Rajkumari Indira Devi Dhanrajgir, « Seshendra: The Poet, My Husband », *op. cit.*, p. 83. « *For quite some time, even later, he actually felt like a tree and the symbol of the tree dominated his creative world for a period* ».

² *Letters of Seshendra in Defence of People and Poetry*, *op. cit.* p. 100. « ... ceux qui ont contribué par leur vie et par leur pensée au progrès de l'humanité, ceux qui ont refusé la séparation erronée de la pensée et de l'action et par le sang, ont fait de nous ce que nous sommes. »

³ Voir le séduisant commentaire d'H. Levillain in *Saint-John Perse, Une Lecture de Vents*, Paris, Gallimard, 2006, p. 105-107.

et le rythme serré, voire haletant, de ceux entre guillemets (« poème pastiche », selon Henriette Levillain), qui ont valeur de rappel, en quelque sorte, à l'ordre poétique¹ :

« ... Hiver, bouclé comme un bison, Hiver crispé
comme la mousse de crin blanc² ... »

... rappel peut-être aussi de l'effet glacé des « beaux vers », que le poète, dès 1911, disait « haïr³ ».

La résolution de cette tension s'incarne dans la reprise de la parole libre (sans guillemets) pour pousser plus loin l'exploration du réel, « au seuil d'un grand pays nouveau sans titre ni devise », voire de l'imaginaire, « un grand pays de bronze vert sans dédicace ni millésime » ... Porté par les espaces encore vierges, dans toute sa force physique et intellectuelle, inspiré du sentiment de sa légitimité, le poète signifie qu'il s'agit d'aller au-delà de lui-même – jusqu'à l'ultime constat que cette quête est promise au silence :

Je t'interroge, plénitude ! – Et c'est un tel mutisme ...

Vents, II, 2 (*OC*, p. 204)

Qu'importe, d'ailleurs, pour Saint-John Perse, ce « mutisme » cosmique, car c'est bien la mystique des forces de la nature que sollicite le poète, pourvu que s'ouvrent pour l'homme les voies de son « renouement » (*OC*, p. 226). L'urgence de dénoncer « l'écart qu'on laisse croître entre l'homme temporel et l'homme intemporel » (*OC*, p. 446) met en avant le rôle du poète, qui, porteur de sa vision jusqu'à l'extrême, tient la vie sauve des menaces de sa finitude :

¹ « ... les deux voix du narrateur-poète ... La seconde, entre guillemets, ... se présente comme un éloge de l'hiver sous la forme codifiée d'un blason ... poème pastiche écrit par un poète qui, comme toute sa génération, a été hanté par la réflexion poétique de Mallarmé sur l'absence de la chose au sein du mot », *id.*, *ibid.*, p. 105-106.

² *Id.*, *ibid.*, p. 203.

³ H. Levillain, *Saint-John Perse, Une Lecture de Vents*, *op. cit.*, p. 105, note 1.

« Et le poète est avec vous. Ses pensées parmi vous
comme des tours de guet. Qu'il tienne jusqu'au soir,
qu'il tienne son regard sur la chance de l'homme ! »

Vents, IV, 5 (OC, p. 248)

Cette posture est, au fond, bien décrite par le poète dans une
« Lettre d'Asie » à sa mère, dont on peut penser qu'elle affirme déjà
chez un homme jeune, ou qu'elle résume *a posteriori*¹, sa conception
du monde :

Je ne puis, je n'ai jamais pu m'empêcher d'aimer, en
toutes époques et en tout lieu, ces jeux de grandes forces
naturelles : inondations, typhons, séismes, éruptions
volcaniques, grandes épidémies et soulèvements divers –
toutes ruptures d'équilibre tendant à renouveler l'élan vital du
grand mouvement en cours par le monde.

« Lettre à Madame Amédée Saint-Leger Leger »,
9 avril 1918 (OC, p. 859)

C'est encore à l'enfance des îles que le poète doit cette
particularité d'avoir éprouvé cyclones et tremblements de terre dans
leur violence naturelle, et la reprise ou continuité de la vie par
la présence des hommes.

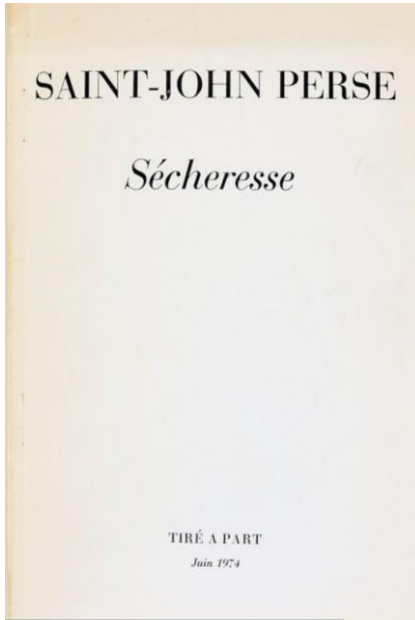
Ainsi, la spiritualité de Saint-John Perse est moins de percer
le mystère de l'existence que de l'éprouver dans toutes ses
dimensions, jusque « dans l'au-delà irrationnel ou mystique » ... (OC,

¹ Voir C. Mayaux, *Les Lettres d'Asie de Saint-John Perse, Cahiers Saint-John Perse* n° 12, Paris, Gallimard, 1994. Est-il légitime de se demander si le poète a pu utiliser, pour la composition de ces lettres à sa mère, des lettres authentiques, conservées par sa famille, et détruites après usage ? Ainsi la lettre du 14 mars 1917 (OC, p. 839-840) semble être en deux parties par le ton et par la forme : la première baigne dans la reconstruction du souvenir, la deuxième, pour la partie commissions et soucis du quotidien, exprime une émotion et un réalisme de l'instant, que l'on imagine mal 50 années plus tard. En définitive, le volume de La Pléiade, avec la partie « Correspondance », met en valeur l'œuvre avant tout d'un poète, affranchie de la biographie, et résout le « dédoublement de personnalité » (OC, p. 549), voulu par Alexis Leger/Saint-John Perse, qui a longtemps gêné ses détracteurs comme ses admirateurs.

p. 576) De l'intuition première : « Vraiment j'habite la gorge d'un dieu » (OC, p. 41), qui associe la sensation d'appartenance à une présence à soi et à un au-delà de soi, le poète nous donne, au soir de sa vie, la synthèse de son « entreprise¹ » poétique face à cet au-delà de soi, désormais désigné par une majuscule :

... l'homme s'use contre Dieu.

« Sécheresse » (OC, p. 1399)



Ce mouvement « porte l'homme à son plus vif : au plus lucide, au plus bref de lui-même » (OC, p. 1399). Comment mieux dire un absolu du désir, en somme un idéal ? L'expression d'un accomplissement est ici totale :

¹ « ... la poésie moderne s'engage dans une entreprise dont la poursuite intéresse la pleine intégration de l'homme. ... elle est action, elle est passion, elle est puissance, et novation toujours qui déplace les bornes. » (« Discours de Stockholm », OC, p. 445).

***Souffle de Perse* n° 20 • 94**

... « Et moi, dit l'Appelé, je m'enfiévrerais de cette fièvre.
Et l'avanie du ciel fut notre chance. » Sécheresse, ô passion !
délice et fête d'une élite.

« Sécheresse » (OC, p. 1400)

Parallèlement, cet accomplissement s'accompagne de la perception d'un inatteignable, désormais nommé, identifié, et qui fait irruption dans le langage poétique de façon, semble-t-il ici, définitive. La typographie de la clausule rompt avec l'italique de la totalité du dernier poème, voire de l'œuvre, et l'interpellation finale, entre guillemets, signifie que c'est un Autre qui parle :

« Singe de Dieu, trêve à tes ruses ! »

« Sécheresse » (OC, p. 1400)

Cet Autre est à la fois l'instrument d'une révélation, et l'expression d'un regard, qui relativise de façon magistrale et poignante l'absolu de la poésie, recherché par le poète depuis « ce cri lointain de ma naissance¹ », et qui s'avère néant :

... Mais nos routes sont ailleurs, nos heures
démentielles, et, rongés de lucidité, ivres d'intempérie, voici,
nous avançons un soir en terre de Dieu comme un peuple
d'affamés qui a dévoré ses semences ...

« Sécheresse » (OC, p. 1400)

Dans son « Hommage à la Mémoire de Rabindranath Tagore » (OC, p. 500-503), Saint-John Perse évoque un « spiritualisme » dans lequel le « rêve » du poète est indissociable du souci de « l'homme de son temps ». Saint-John Perse, pour sa part, se place au-delà des événements et préoccupations d'une époque. Toute interrogation à ce sujet relève d'une méprise. En effet, il s'agit d'atteindre cette forme de vérité au-delà des apparences :

Les pires bouleversements de l'histoire ne sont que
rythmes saisonniers dans un plus vaste cycle d'enchaînements
et de renouvellements. ... Il n'est pas vrai que la vie puisse se

¹ Saint-John Perse, *Chant pour un Équinoxe*, op. cit. p. 12.

renier elle-même. Il n'est rien de vivant qui de néant procède
ou de néant s'éprenne.

« Discours de Stockholm » (OC, p. 446)

« Lié, » se disait-il, « malgré lui, à l'événement historique » (OC, p. 446), le poète semble évoquer chez Tagore une spiritualité autre que la sienne. Était-il conscient, en 1961, des limites que la distance consubstantielle de son être avait imposées à sa relation d'homme avec le monde ? Ici, le vocabulaire de l'émotion est peut-être davantage présent qu'ailleurs : « façon d'être et d'aimer », « vieillesse d'âme », « Tagore me dit son inquiétude » ... Quoi qu'il en soit, il s'agit, chez Saint- John Perse, d'une spiritualité sans enracinement social ni transcendance, qui exalte un humanisme universel : l'amour de l'homme jusque dans ses « chances spirituelles ». (OC, p. 447)

L'amour

« Nous n'avons pas de poésie sacrée », écrit Jean Paulhan dans la notice de présentation de l'édition monumentale d'*Amers* (1962). « Pour l'hymne à l'amour des corps », poursuit-il, « ... Perse sait mêler, aux caresses et à l'œil de chair, l'œil de l'esprit. Il s'agit donc d'un événement » (OC, p. 1131). Renée Ventresque ajoute, dans son commentaire de la « Strophe » IX d'*Amers* : « "Étroits sont les vaisseaux" incarne ... une vision du monde dont le principe est l'amour... Les *Amants*, ... mettant en présence le mortel et l'immortel, ... signifient la relation qui associe l'acte amoureux et le divin¹ ».

Cet « hymne » à la vie qui triomphe de la mort, à la joie qui ignore l'amertume, enfin au paroxysme de l'être intègre à l'histoire et au rituel humains le fait de mer, « chose sainte à son étiage ... inappariée ... contre la nuit sans tain des choses ... » (OC, p. 266-267).

¹ Renée Ventresque, « Étroits sont les vaisseaux (1957) », in *Dictionnaire Saint-John Perse*, sous la direction de H. Levillain et C. Mayaux, Paris, Honoré Champion, 2019, p. 228.

***Souffle de Perse* n° 20 • 96**

Épopée de l'instant, pourrait-on dire, l'acte sexuel est en ce sens un événement cosmique. L'amante, dans sa réalité visuelle et sensuelle, devient la mer :

... Tu es la mer elle-même dans son lustre, lorsque midi,
ruptile et fort, renverse l'huile de ses lampes.

Amers, « Strophe », II, 2 (OC, p. 333)

L'événement prend alors un caractère surnaturel, à valeur de symbole :

Ces larmes, mon amour, n'étaient point larmes de
mortelle.

Amers, « Strophe », IV, 1 (OC, p. 337)

Comme le dit le poète américain, Auden : « L'être sacré qui est le thème central d'*Amers*, c'est la Mer » (OC, p. 1132). Pour cet « être sacré », le poète élève sa louange, et par lui, sa « connaissance » au niveau d'« un amour qui ne nous mette en main que les glaives de joie ! ... » (OC, p. 268)

L'érotisme trouve ainsi dans le chant IX d'*Amers* sa plus belle expression en langue française, par la beauté des gestes et des images, la force et la vérité des émotions, la transposition écrite de l'intensité et de la réalisation du désir. Saint-John Perse révèle encore ici la toute-puissance du « songe », qui consiste pour le poète à puiser dans le réel une exaltation de l'expérience, semblable à celle qu'il avait faite de l'enfance, voix originelle... Les Amants, « tard venus parmi les marbres et les bronzes » (OC, p. 325), deviennent aussi le symbole d'un achèvement de ce « mieux vivre » (OC, p. 261), que le poète poursuit, sur les chemins du monde et de la poésie, dans sa dimension de mystère.

Cette conception de l'amour évoluera, dans le poème de 1968, « Chanté par celle qui fut là », des amants vers le couple et son histoire :

- mais le lait qu'au matin un cavalier tartare tire du flanc de sa bête,
c'est à vos lèvres, ô mon amour, que j'en garde mémoire.

(OC, p. 433)

Toutefois, elle célèbre, avant tout, et à la fois, l'immédiateté de vivre et la pérennité de la terre. C'est pourquoi elle est, en définitive, chez Saint-John Perse, moins humaine que spirituelle.

Face à cette fresque de l'accomplissement, « l'œil de chair » devient, chez Seshendra, l'œil du cœur. Les amants atteignent un autre paroxysme, celui de l'union, et de l'altérité, celui du destin d'Adam et Ève, « chair de ma chair », « il n'est pas bon que l'homme soit seul », « c'est à la sueur de ton visage que tu mangeras du pain¹ » ... Cette qualité d'amour trouve une expression sublime chez le poète indien. Il est l'inspirateur, la douleur, la consécration humaine du poète, qui en lui, et par lui, se réalise.

Le poème épique *My Country - My People* commence par cette exigence de la conscience, héritage pour la condition humaine du paradis perdu :

I cannot bury myself in stoic silence of inaction ...

My Country - My People, Canto I²

Je ne peux m'abîmer, stoïque, dans le silence de l'inaction ...

Mon Pays - Mon Peuple, Chant I

Il exprime ensuite la révélation à soi dans l'amour, entre extase et incomplétude. En effet, la mission du poète se concrétise au prix de la réconciliation de la passion brûlante pour l'être aimé, et du combat sans répit pour l'amour de son peuple (« sueur de ton visage ») :

*I spend nights without sleep, staring at the
starry skies, with my heart torn, between you and
my people.*

My Country - My People, Canto II³

Je passe des nuits sans sommeil, fixant
le ciel plein d'étoiles, mon cœur déchiré entre mon peuple
et vous.

Mon Pays - Mon Peuple, Chant II

¹ La Sainte Bible, traduction d'après les textes originaux par l'abbé A. Crampon, Paris, société de Saint Jean l'Évangéliste, 1928, p. 3.

² Seshendra Sharma, *My Country - My People*, op. cit. p. 3.

³ *Id.*, *ibid.*, p. 6.

Souffle de Perse n° 20 • 98

Cet amour rejoint l'être humain, « mon semblable, mon frère¹ », que le poète a mission d'élever à la conscience, vers une plénitude à la fois de légèreté et de profondeur :

*Where, my nation, surges like a wave of the
sea which does not carry the load of ships ...*

My Country - My People, Canto II²

Là où mon peuple se soulève, comme vague de
la mer, libre de navires ...

Mon Pays - Mon Peuple, Chant II

Alors vient l'invitation au partage, l'association de l'être aimé à la vie de l'esprit en ce labeur et cette lutte que transcende la renaissance du peuple :

*O dearest,
Let us go there –
Where the roads of my country ramble into
flowers in the month of Chaitra, and carry like
trains my people the travellers to great festivals.
Let us not sit idle, my love;
let us go and join our great people, with
our sickles, in the festival of harvesting.*

My Country - My People, Canto II³

O mon amour,
Partons là-bas –
Où les routes de mon pays se perdent

¹ Charles Baudelaire, « Au Lecteur », *Les Fleurs du Mal*, Paris, éd. Robert Laffont, coll. Bouquins, 2004, p. 4. Le poète cite Baudelaire comme un exemple dans la poésie moderne occidentale de la « pensée vivante ». Avec Rimbaud, Valéry, Whitman, ces poètes « expriment dans leur art une conscience profonde de tout l'accomplissement humain. » (« *We feel the sensation and the thrill of a deep living thought. We should know that these poets reflect in their medium a profound consciousness of the human achievements as a whole* »), *Letters of Seshendra in Defence of People and Poetry*, op. cit. p. 28.

² Seshendra Sharma, *My Country - My People*, op. cit. p. 6.

³ *Id.*, *ibid.*, p. 6-7.

parmi les fleurs de Chaitra¹, et transportons comme des wagons,
mon peuple, les voyageurs, vers de somptueux festivals.
Ne restons pas inactifs, ma bien-aimée ;
prenons nos faucilles, partons rejoindre notre grand peuple
au festival de la moisson.

Mon Pays - Mon Peuple, Chant II

Cette strophe résume à elle seule la puissante transposition poétique de l'émotion dans l'œuvre de Seshendra. Elle allie la beauté du printemps au réalisme géographique, social et industriel du pays, ressentis au plus profond de l'être, qu'elle sublime par l'évocation d'un âge d'or. Les allitérations et l'ampleur du rythme traduisent cette perception d'enracinement et de libération, et les images, cet idéal.

Le poète puise dans la force créatrice de l'amour l'élan d'une deuxième naissance. Elle s'ancre dans la dépendance. Tandis que grandit son inspiration, sa vision poétique s'intensifie, et dans le dépouillement et la souffrance, s'ouvre sa vérité inconditionnelle. Le poème inscrit la volonté révolutionnaire dans une révélation au-delà de toute expérience sensible, au terme d'une douloureuse et intense aventure de l'esprit. Cet accomplissement est offert à l'être aimé, dont il est indissociable :

*... I cannot trek this land alone;
in my existence you are woven like a delicate yarn
in a thousand ways,
As my wife, my Friend, my Beloved, my
Mother, my Sister, my Child and everything.*

My Country - My People, Canto IV²

... Je ne peux, seul, avancer sur cette terre ;
dans le tissage de mon existence vous êtes de mille façons
ce fil délicat,

¹ Dans le calendrier traditionnel hindou, premier mois lunaire de l'année (mois de mars), associé au printemps et marqué par de nombreux festivals et fêtes religieuses. Il serait le mois de la création du monde.

² Seshendra Sharma, *My Country - My People*, op. cit. p. 24.

Souffle de Perse n° 20 • 100

Ma femme, mon Amie, mon Amour, ma
Mère, ma Sœur, mon Enfant, vous êtes tout.

Mon Pays - Mon Peuple, Chant IV

Le rêve exprimé et vécu, en quelque sorte, verra la fusion du couple, désormais partie prenante de la résurrection du peuple. Ainsi, et de façon ultime, le don de soi pour le poète sera pour son pays et pour l'être aimé une seule et même volonté, étendue à l'humanité tout entière :

*In this moment of profound love, when
our hearts throb with great sentiment for our land,
let us become a single drop of tear and fall at
he feet of humanity ...*

My Country - My People, Canto V¹

En la profondeur de notre amour, dans l'instant où
nos cœurs vibrent à l'unisson de notre peuple,
tombons en une seule larme
aux pieds de l'humanité ...

Mon Pays - Mon Peuple, Chant V

My Country - My People est un poème de violence, un poème insurrectionnel. Le poète, par sa seule voix, brandit les armes de la haine, balaye le présent, engage les hommes à un retour aux sources. La force de l'expression n'a d'égales que l'humiliation et la médiocrité subies par le peuple et par l'esprit. *My Country – My People* est aussi un immense poème d'amour. Le poète le dit bien, cette révolte et cette revanche, cette passion et cette affirmation ne trouvent leur aboutissement que dans la perfection d'une histoire de l'âme. Alors que le sens de cette histoire demeure un éveil à la vie profonde pour le peuple et pour l'humanité, l'amour humain est en filigrane du poème épique une réalité sublime. Il est l'inspiration, la plénitude, le recueillement par excellence, sans doute en poésie la plus belle et personnelle expression du cœur :

¹ *Id.*, *ibid.*, p. 29-30.

*I, my darling, learnt my love in the school
of your arms ...*

My Country - My People, Canto IV

Vos bras, ma bien-aimée,
m'ont enseigné l'amour ...

Mon Pays - Mon Peuple, Chant IV

*In the great depths of loving,
I have received the distinction of becoming
a man.*

My Country - My People, Canto VIII¹

Dans les profondeurs d'aimer,
J'ai reçu la distinction de devenir
un homme.

Mon Pays - Mon Peuple, Chant VIII

La morale

Malgré une évolution du vocabulaire (Pierre Guerre évoque « une éthique² » dans l'œuvre de Saint-John Perse), la notion de morale, telle que vue par Saint-John Perse et Seshendra Sharma, est assez largement absente de la pensée contemporaine. Chez ces poètes, en revanche, elle est un point focal du discours sur le monde. Tout d'abord, elle exalte l'homme dans ses ressources et sa perfection individuelles. Le ressort de cette poésie épique est le dépassement, dont seuls sont capables les êtres doués de force physique et de caractère.

Chez Seshendra Sharma, le héros, par le sacrifice de sa propre vie au profit d'un idéal, rejette toute forme d'égoïsme ; chez Saint-John Perse, l'homme authentique, occupé à son activité, consacre dans un subtil dévouement sa présence au monde :

¹ Seshendra Sharma, *My Country - My People*, op. cit. p. 23 et 60.

² Pierre Guerre, *Portrait de Saint-John Perse*, Textes présentés par Roger Little, op. cit., p. 24.

... il ne faut que servir
comme de vieille corde ...

« Éloges », V (OC, p. 37)

Ainsi de Calouste Gulbenkian : « Tout ce que vous avez eu à maîtriser, et que vous avez encore à défendre, par l'intelligence et par la volonté¹ ... »

L'exigence morale, qui implique le refus de toute compromission, explique la distance pratiquée parfois par Alexis Leger dans sa communication courante, sa solitude intime, certains de ses choix de vie, par exemple le mariage tardif, parfois aussi l'incompréhension de son entourage. La correspondance avec Calouste Gulbenkian exprime ainsi un aspect caché et pourtant déterminant de la personnalité du poète, qui s'adresse à cet ami personnel comme à son miroir :

On parle naturellement beaucoup de vous dans ce pays, que fascine le mystère de toute solitude réelle, inaccessible aux exigences de l'actualité, sans qu'on puisse déceler autre chose que le respect de sa loi propre et le dédain des vanités humaines².

Cette préoccupation morale, par ailleurs, constante dans la correspondance d'Alexis Leger comme dans celle de Seshendra Sharma, sera l'axe majeur de leur dénonciation des désordres du temps. À cet égard, c'est dans sa correspondance, non dans sa poésie, qu'Alexis Leger manifestera un intérêt direct pour son époque. Il le démontrera aussi dans son action au quai d'Orsay, par son attitude personnelle face à sa condition d'exilé, et par ses commentaires sur les événements de la guerre et de l'après-guerre. En 1949, à Calouste Gulbenkian :

¹ *Saint-John Perse / Calouste Gulbenkian, Correspondance 1946-1954, op. cit.* p. 140.

² *Id., ibid.,* p. 150.

La France, sans la beauté du masque, n'a pas encore retrouvé son vrai visage. Son âme est sauve pour l'avenir, mais sa crise *morale* n'est pas encore assainie¹.

Seshendra Sharma ne cachera pas son horreur de l'Inde post-coloniale :

*Literature is not worth the name if it does not stand up against injustice and champion the cause of moral values*².

L'on peut alors se demander si notre monde contemporain n'est pas parvenu à un tel état d'incohérence que nul ne peut aujourd'hui s'en apercevoir, encore moins s'en émouvoir. Pour autant, ces poètes opposent au constat de la déliquescence du temps une inébranlable « ardeur de vivre », selon l'expression de Catherine Mayaux³, sommet d'une attitude profondément humaine, qui porte aussi en soi une promesse d'extase :

*And those flowers that descended to the
earth forgot to return back to the trees.*

My Country - My People, Canto VIII⁴

Et ces fleurs descendues sur la terre
ont oublié de retourner aux arbres.

Mon Pays - Mon Peuple, Chant VIII

Le peuple

Chez Seshendra Sharma, le peuple, comme l'indique le titre de son grand poème épique, a d'abord une valeur ethnique, sociologique et politique. En effet, le poème s'enracine dans la province d'Andhra Pradesh (future Telangana), et l'évocation de sa capitale, Hyderabad, explose à plusieurs reprises dans le poème, synonyme de modernisme sans conscience, de pollution,

¹ *Id.*, *ibid.*, p. 57.

² Seshendra Sharma, *Letters of Seshendra in Defence of People and Poetry*, *op. cit.*, p. xxxvi. « La littérature ne mérite ce nom que si elle s'oppose à l'injustice et prend la défense des valeurs morales. »

³ C. Mayaux, « Sécheresse (1974) », *Dictionnaire Saint-John Perse*, *op. cit.*, p. 258.

⁴ Seshendra Sharma, *My Country - My People*, *op. cit.*, p. 57.

et d'aveuglement. Plus profondément, il a une valeur affective. En effet, pour le poète, la poésie naît de l'émotion, ici la compassion, émotion première dans sa culture millénaire, pour le peuple asservi, par la tyrannie du temps, le conventionnel dans l'art et l'individualisme. Le peuple, c'est aussi pour Seshendra, l'homme et la femme, considérés comme des partenaires, dans une société où la femme est exclue, notamment du monde de la poésie moderne.

Le marxisme a représenté pour le poète l'aboutissement de la pensée contemporaine dans la deuxième moitié du XX^e siècle. Le travailleur des temps modernes obtient, par le labeur de la conscience, l'élévation de l'esprit. À travers ce chant de libération, c'est à l'humanité que s'adresse le poète. L'évolution s'accomplit dans une sorte de retour à l'union première de l'homme et de la nature, de l'homme et de la femme, dans le rejet des théories successives, qui placent la raison au-dessus de la vie. Cette lecture, en définitive poétique, se situe dans l'idéal, mais elle croit à l'accomplissement de cet idéal. Convaincu intellectuellement de la solution marxiste face la misère, le poète s'établit, par le langage, dans l'irrationnel, inspire le désir, éveille la pensée, de sorte qu'il rejoint en l'homme la « vie intégrale » (OC, p. 444), comme dirait Saint-John Perse.

En effet, le poème vibre de la beauté des images, du renouvellement d'un monde entre désastre et splendeur, arrimé à la réalité des choses :

*My eyes carry you and my nation, as two
candles in search of my island of hopes; where
my people wander on the sandy beaches in gay
abandon ...*

*My Country - My People, Canto II*¹

¹ Seshendra Sharma, *My Country - My People*, op. cit., p. 6.

Mes yeux vous portent, vous et ma nation, comme deux
bougies à la recherche de l'île de mes espoirs ; où
mon peuple heureux se promène sur les plages et
s'abandonne ...

Mon Pays - Mon Peuple, Chant II

Histoire d'une conquête des yeux et du cœur, dans sa totale
indépendance des œuvres du temps, il est création éblouissante...

Chez Saint-John Perse¹, la valeur du mot « peuple »
se caractérise par son origine dans l'imaginaire. Tout d'abord,
il s'emplit de la singularité des îles : le peuple a ici d'emblée une
valeur affective. En effet, dans la société des îles, les planteurs
et le peuple ne sont pas du même monde, et ce peuple, perçu dans
toutes ses différences, raciale, économique, culturelle, a fasciné
l'enfant. Les réminiscences de cette expérience sensorielle et émotive
se retrouvent lorsque le poète introduit par surprise dans ses évocations
descriptives, souvent entre parenthèses, une cassure, une réalité
sensible d'une autre nature :

Et déjà par les rues un homme chante seul, de ceux qui
peignent sur leur front le chiffre de leur Dieu. (Crépitements
d'insectes à jamais dans ce quartier aux détritres !) ... Et ce n'est
point le lieu de vous conter nos alliances avec les gens de
l'autre rive ...

Anabase, IV (OC, p. 99)

Cette observation permet de vérifier l'affirmation de Seshendra
Sharma que la poésie véritable ne peut naître que de l'émotion. Alors
que le peuple nation semble à peu près absent de la poésie de Saint-
John Perse, l'on voit ici combien l'émotion première, issue de la vérité
contrastée des îles, fait irruption dans le poème.

Avec *Anabase* apparaît une autre origine du mot dans
l'imaginaire : l'histoire des grandes épopées et la figure du meneur

¹ Voir H. Levillain, « Variations sur le mot "Peuple" chez Saint-John Perse », *Souffle de Perse*, n° 19, 2020, p. 35-49.

d'hommes. Il a cette double valeur d'installation d'un ordre et de conquête de l'esprit. L'interprétation la plus juste d'*Anabase* nous vient du poète lui-même : « *Anabase* a pour objet le poème de la solitude dans l'action. Aussi bien l'action parmi les hommes que l'action de l'esprit, envers autrui comme envers soi-même. » (OC, p. 1108)

Le peuple sera enfin l'image privilégiée de l'afflux irrésistible de l'inspiration poétique avec ses perspectives inédites et ses intuitions subversives :

Ainsi la mer vint-elle à nous dans son grand âge ...

Et comme un peuple jusqu'à nous dont la langue est
nouvelle, et comme une langue jusqu'à nous dont la phrase est
nouvelle, menant à ses tables d'airain ses commandements
suprêmes ...

Amers, « Invocation » (OC, p. 265-266)

Cet appel à la toute-puissance de l'esprit sur le destin des hommes, à la fois l'esprit qui interprète et l'esprit qui transforme le devenir du monde, distingue en notre temps l'œuvre de Saint-John Perse et celle de Seshendra Sharma. Et c'est bien parce que « la fréquence du mot peuple, peu courant dans la poésie contemporaine¹ », est privilégiée chez l'un comme chez l'autre que l'on mesure la dimension de la pensée en même temps que le souffle de leur œuvre. Ils sont aussi poètes épiques de notre humanité par le renouvellement de la vie intérieure et les exigences de l'ascèse. Chez tous deux, la puissance et la beauté des images, la substance de la parole poétique en même temps que le renouvellement de la langue représentent en soi un événement de civilisation :

*Come, let us join those drunken clouds
That are jumping intoxicated
On the hearts of the hills;*

¹ H. Levillain, « Variations sur le mot "Peuple" chez Saint-John Perse », *op. cit.*, p. 36.

*Let us erase all the wounds of earth
Turning drops of sweat into pearls of grain
Let us rain love.*

« Eucalyptus Forest¹ »

Viens ! Rejoignons l'ivresse de ces nuages
Qui s'ébattent, exaltés,
Sur le cœur des collines ;
Éradiquons toutes les blessures de la terre
Que toutes gouttes de sueur se changent en perles de céréale
Et pleuve notre amour.

« Dans la Forêt d'Eucalyptus »

Mathématiques suspendues aux banquises du sel ! Au
point sensible de mon front où le poème s'établit, j'inscris
ce chant de tout un peuple, le plus ivre,
à nos chantiers tirant d'immortelles carènes !

Anabase, I (OC, p. 94)

¹ Seshendra Sharma, *My Country - My People*, op. cit., p. 68.

Les devinettes de Saint-John Perse et le fou rire de Marcel Proust

Yves Fravallo, été 2020

Du rire de Marcel Proust provoqué par la remarque de Céleste Albaret à la suite de sa lecture de poèmes d'*Éloges* nous avons deux témoignages directs : celui de la gouvernante elle-même de l'écrivain dans le livre tardif qu'elle consacre à la figure de l'homme qu'elle a servi avec tant d'attention et de dévouement de 1914 à la fin de sa vie :

Une fois, je m'en souviens, il me lut des vers qu'il venait de recevoir ou d'acheter – j'oublie si c'était de Paul Valéry ou de Saint-John Perse. Quand il a fini, je lui dis : « Monsieur, ce ne sont pas des vers ; ce sont des devinettes ». Il se met à rire comme un fou. Dans les jours qui ont suivi, il m'a raconté qu'il l'avait répété partout¹.

et celui de Paul Morand :

Petit dîner au Ritz avec Hélène et Proust [...] Céleste dit des vers de Leger que « ce sont plutôt des devinettes que des vers ». Proust rit aux éclats de cette formule, en montrant ses superbes dents².

On sait quelle trace l'anecdote a laissée dans le roman. Céleste et sa sœur sont devenues ce que « dans le langage des hôtels [on] appelait deux courrières ». Le narrateur qui s'est très vite lié d'amitié avec ces « deux jeunes personnes » consacre tout un développement au langage si naturellement littéraire des deux « enjôleuses » – c'est le mot de Françoise -, avant d'évoquer la réaction de Céleste à la lecture

¹ Céleste Albaret, *Monsieur Proust*, Robert Laffont, 1973, p. 151.

² Paul Morand, *Journal d'un attaché d'ambassade*, 26 juin 1917, La Table ronde, 1949, p. 299. Voir *Sodome et Gomorrhe* (SG), *À la Recherche du temps perdu* (RTP), III, p. 1477, note 2 de la p. 243).

de poèmes découverts dans un volume qu'elle a saisi sur le lit du héros, puisque, précise le narrateur, « elles venaient souvent le matin me voir quand j'étais encore couché » :

Un jour [...] elles trouvèrent sur mon lit un volume. C'étaient des poèmes admirables mais obscurs de Saint-Léger Léger. Céleste lut quelques pages et me dit : « Mais êtes-vous sûr que ce sont des vers, est-ce que ce ne serait pas plutôt des *devinettes* ? » Évidemment pour une personne qui avait appris dans son enfance une seule poésie : *Ici-bas tous les lilas meurent*, il y avait manque de transition¹.

Nous n'allons pas nous tourner vers la question si complexe chez Proust comme chez tous les romanciers des rapports entre expérience et écriture, mais seulement chercher à comprendre dans un premier temps l'hilarité de l'écrivain – dont on pourra noter qu'il n'est rien dit dans le roman.

Une précision d'abord touchant à la date de l'anecdote : selon certains détails fournis par la correspondance avec Gaston Gallimard, on sait que Proust avait reçu de celui qui était en train de devenir son éditeur en remplacement de Grasset un volume d'*Éloges* en février 1916². Même si la découverte de ces poèmes par Céleste et le fou rire de Proust ne datent que de l'année suivante – en juin 1917, la chose est toute récente si l'on en croit le *Journal* de P. Morand³ – on peut retenir qu'à coup sûr l'auteur de *La Recherche* connaissait les poèmes de celui qui signait encore Alexis Saint-Léger Léger dans les mois de 1916 où il reprend et complète la rédaction des *Jeunes Filles*, ce qui est capital dans la perspective de l'hypothèse que nous allons soulever un peu plus loin d'un double point d'intertextualité possible entre le recueil de poèmes et le roman.

¹ SG, RTP, III, p. 243.

² Voir J.-Y. Tadié, *Marcel Proust*, Biographies NRF Gallimard, 1996, ch. XIV, p. 756 et note 3.

³ Voir *supra* note 2.

Née des hasards du réel, une mise en scène plaisante et démystificatrice

Un mot donc pour commencer sur l'hilarité de Proust, à propos de laquelle il ne faudrait pas se méprendre. Si le rire de l'écrivain a pour moteur ce sentiment de supériorité régulièrement désigné depuis Bergson comme le ressort décisif en la matière, ce sentiment ne saurait viser ici l'inculture de Céleste. Aucun mépris chez Proust à l'égard des gens simples, pas plus chez le romancier que chez son héros. « Moi qui trouvais les "enjôleuses" supérieures à toutes les clientes de l'hôtel » fait-il dire du reste à son narrateur après lui avoir fait préciser : « Je n'ai jamais connu de personnes aussi volontairement ignorantes, qui n'avaient jamais rien appris à l'école », une remarque destinée avant tout à mettre en relief le « génie étrange » et naturel dont témoignent les éloges si mêlés de critiques prodigués par Céleste devant sa sœur à l'endroit du héros « tandis qu'il trempait des croissants dans son lait¹ ». Ce qui met en joie vraisemblablement l'écrivain dans le mot de Céleste, c'est la façon dont il prend sa place, naïvement, mais avec une surprenante pertinence à ses yeux, dans un débat engagé avec les symbolistes dans les années 90 sur la question de l'obscurité en poésie². Au cœur de ce débat il y a, en 1896, l'article du jeune Marcel Proust « Contre l'obscurité » et quelques semaines plus tard, la réplique de Mallarmé « Le Mystère dans les lettres³ ».

C'est néanmoins à un texte de Mallarmé un peu antérieur – il est de juin 1891 – que nous nous reporterons pour saisir avec plus

¹ SG, II, 2, RTP, III, p. 240 et suiv.

² Pour une présentation succincte du débat, voir J.-Y. Tadié, *op. cit.*, p. 307-310, sous le titre « Proust et Mallarmé ».

³ Article qui paraît dans la *Revue Blanche*, 1^{er} septembre 1896. Voir Stéphane Mallarmé, OC, p. 1575-1576. Les références accompagnées de la mention OC renvoient aux *Œuvres complètes* parues chez Gallimard dans la collection « Bibliothèque de la Pléiade », aussi bien en ce qui concerne Mallarmé, éd. Bertrand Marxhal, 1974, que Saint-John Perse, éd. 1972, et Julien Gracq, éd. Bernhild Boie, 1989.

d'évidence la façon dont le propos de Céleste entre en résonance avec les mots du maître de la rue de Rome.

Nommer un objet, c'est supprimer les trois-quarts de la jouissance du poème qui est faite de **deviner** peu à peu : le *suggérer*, voilà le rêve. C'est le parfait usage de ce mystère qui constitue le symbole : évoquer petit à petit un objet pour montrer un état d'âme, ou, inversement, choisir un objet et en dégager un état d'âme, par une série de déchiffrements.

- *Nous approchons ici, dis-je au maître, d'une grosse objection que j'avais à vous faire ... L'obscurité !*

- C'est en effet également dangereux, me répondit-il, soit que l'obscurité vienne de l'insuffisance du lecteur, ou de celle du poète ... mais c'est tricher que d'éluder ce travail. Que si un être d'une intelligence moyenne, et d'une préparation littéraire insuffisante, ouvre par hasard un livre ainsi fait et prétend en jouir, il y a malentendu, il faut remettre les choses à leur place. Il doit y avoir toujours **énigme** en poésie, et c'est le but de la littérature – il n'y en a pas d'autre – d'évoquer les objets¹.

« Il doit toujours y avoir *énigme* en poésie », « les trois-quarts de la jouissance du poème [...] est faite de *deviner* peu à peu », dit le grand-prêtre des Lettres ; « est-ce que ce ne serait pas plutôt des *devinettes* ? », demande la rustique Céleste ! On comprend le plaisir du tenant de la clarté qu'a toujours été le romancier devant semblable rencontre. Quel polémiste aurait pu inventer meilleure mise en scène ironique pour démystifier une esthétique qu'il cherchait à combattre ou par rapport à laquelle du moins il veillait à prendre ses distances ? Sous les hasards du réel, il a le plaisir de sentir à l'œuvre en quelque sorte un génie aussi inventif que celui qui règle en sous-main le jeu des *Provinciales* : telle est la découverte qui met en joie l'observateur distancié de la comédie des lettres que sait demeurer l'écrivain alors même qu'il tient son rôle dans la partition théâtrale par lui contemplée.

Et pourtant, comme le souligne Jean-Yves Tadié, « Proust est moins éloigné de [Mallarmé] que tous deux ne le croient² », ainsi

¹ Voir *Proses diverses, Réponses à des enquêtes*, « Sur l'évolution littéraire », Enquête de Jules Huret, *ibid.*, p. 867.

² J.-Y. Tadié, *op. cit.* p. 308.

qu'en témoigne la reprise romanesque de l'anecdote. L'écrivain présente en effet la scène qu'il dessine comme une illustration de l'hypothèse imaginée par le poète pour récuser les droits du lecteur « vulgaire » ou simplement insuffisamment préparé :

Évidemment pour une personne qui avait appris dans son enfance une seule poésie : *Ici-bas tous les lilas meurent, il y avait manque de transition*¹.

précise-t-il, comme on l'a vu, en écho aux mots de Mallarmé, qu'on peut eux-mêmes rappeler :

Que si un être d'une intelligence moyenne, et d'une préparation littéraire insuffisante, ouvre par hasard un livre ainsi fait et prétend en jouir, il y a malentendu, il faut remettre les choses à leur place.

Si la cible de Proust n'est pas la naïveté de Céleste, elle n'est pas non plus la poésie de Saint-John Perse, qu'il juge « admirable » ; cette cible serait plutôt la recherche artificielle de l'obstacle et le souci prétentieux de tenir à distance le non-initié qui habite certains disciples de Mallarmé.

Question non de technique mais de vision

• le *chant de la lumière* et la « *petite musique de chambre de l'été* »

« Le style pour l'écrivain aussi bien que la couleur pour le peintre est une question non de technique, mais de vision² », on connaît la formule du *Temps retrouvé* ; et ce qui fonde la qualité de la vision dessinée par une œuvre, littéraire ou picturale, selon une des

¹ Idée sur laquelle revient l'écrivain au sein de la méditation qu'il prête à son héros dans la dernière scène du livre : « La reconnaissance en soi-même, par le lecteur, de ce que dit le livre, est la preuve de la vérité de celui-ci, et vice-versa, au moins dans une certaine mesure, la différence entre les deux textes pouvant être souvent imputée non à l'auteur mais au lecteur. De plus, le livre peut-être trop savant, trop obscur pour le lecteur naïf, et ne lui présenter ainsi qu'un verre trouble avec lequel il ne pourra lire. » *Le Temps retrouvé* (TR), RTP, IV, p. 490.

² TR, RTP, IV, p. 474.

lois de la création que le narrateur de *La Recherche* a su dégager de la contemplation des tableaux d'Elstir, c'est sa fidélité à l'impression. Or l'excellent lecteur qu'est Proust a bien senti chez le jeune Alexis Leger la primauté accordée par lui aussi à l'impression.

Quant au lecteur du roman, familier du poète d'*Éloges*, peut-il n'être pas frappé par une forme de parenté dans l'attention à certaines impressions sensibles ? Attention comparable ainsi de part et d'autre à la liaison qui existe entre l'intensité lumineuse des heures chaudes et le bourdonnement des mouches, chargé semblablement dans le poème et dans le roman d'une qualité à la fois musicale et solaire :

Et puis ces mouches, cette sorte de mouches, vers le dernier étage du jardin, qui étaient comme si la lumière eût chanté !

Éloges, « Pour fêter une enfance », III (OC, p. 25)

peut-on lire dans *Éloges* ; tandis que dans « Combray », le romancier-poète s'attarde à évoquer longuement la sensation de « la splendeur de la lumière » dont, l'enfant retiré à l'heure de la sieste dans sa chambre aux « volets presque clos », se plaît à jouir à travers la qualité sonore des instants de repos où se croisent les bruits de la rue invisible et le « concert » des mouches exécutant devant lui « comme la musique de chambre de l'été » :

Pendant que la fille de cuisine [...] servait du café [...] je m'étais étendu sur mon lit un livre à la main, dans la chambre qui protégeait en tremblant sa fraîcheur transparente et fragile contre le soleil de l'après-midi derrière ses volets presque clos où un reflet de jour avait pourtant trouvé moyen de faire passer ses ailes jaunes, et restait immobile entre le bois et le vitrage, dans un coin, comme un papillon posé. Il faisait à peine assez clair pour lire, et la sensation de la splendeur de la lumière ne m'était donnée que par les coups frappés dans la rue de la Cure par Camus (averti par Françoise que ma tante ne « reposait pas » et qu'on pouvait faire du bruit) contre des caisses poussiéreuses, mais qui, en retentissant dans l'atmosphère sonore, spéciale aux temps chauds, semblaient faire voler au loin des astres écarlates ; et aussi par les mouches qui exécutaient devant moi, dans leur petit concert, comme la musique de chambre de l'été ; elles ne l'évoquent pas à la façon d'un air de musique humaine, qui, entendu par hasard à la belle saison, vous la

rappelle ensuite ; elle est unie à l'été par un lien plus nécessaire ; née des beaux jours, ne renaissant qu'avec eux, contenant un peu de leur essence, elle n'en réveille pas seulement l'image dans notre mémoire, elle en certifie le retour, la présence effective, ambiante, immédiatement accessible.

Cette obscure fraîcheur de ma chambre était au soleil de la rue, ce que l'ombre est au rayon, c'est-à-dire aussi lumineuse que lui, et offrait à mon imagination le spectacle total de l'été dont mes sens si j'avais été en promenade n'auraient pu jouir que par morceaux¹ ...

- **le soleil vert**

Mais il y a plus frappant pour qui aborde ce passage des *Jeunes Filles*,

Malheureusement ce n'était pas seulement par son aspect que différait de la « salle » de Combray donnant sur les maisons d'en face, cette salle à manger de Balbec, nue, emplie de **soleil vert** comme *l'eau* d'une piscine, et à quelques mètres de laquelle la marée pleine et le grand jour élevaient, comme devant la cité céleste, un rempart indestructible et mobile d'émeraude et d'or².

en ayant en mémoire le second verset de l'ouverture d'*Éloges* :

Palmes ... !

*Alors on te baignait dans l'eau-de-feuilles-vertes ; et l'eau encore était du **soleil vert** ; et les servantes de ta mère, grandes filles luisantes, remuaient leurs jambes chaudes près de toi qui tremblais ...*

Éloges, « Pour fêter une enfance », I (OC, p. 23)

Surprenante rencontre sur le plan de la vision et de l'expression entre les deux passages ! Du côté de Saint-John Perse, bien sûr, la concision, la densité, la tension vers « l'ellipse », si essentielle à ses yeux au pouvoir de la poésie ; du côté de Proust, la phrase qui se déploie en un mouvement propre à assurer la « motivation » de la métaphore centrale, à faire admettre l'audace de l'image, à en éclairer et à en dissiper éventuellement l'énigme.

¹ Du côté de chez Swann, I, 2, RTP, I, p. 82.

² À l'ombre des jeunes filles en fleurs (JF), RTP, II, p. 34-35.

Fidèle à « l'impression première » et pleinement inaugurale chez le poète, cette image qui, au seuil de l'œuvre, fixe – venue d'une très lointaine enfance, une enfance d'avant l'éveil de la conscience séparatrice – la sensation de la lumière, de la feuille et de l'eau fondues en une même seule et même réalité ; vestige, vraisemblablement, du souvenir de bains donnés par des servantes sous un climat solaire, dans une eau où on a fait infuser des herbes apaisantes ou une eau dans laquelle se reflète une voûte ou une clôture végétale toute proche dans l'espace du dehors. Mais peu importe, on est dans l'univers de l'indistinction primordiale et heureuse, au sein d'un univers où, sous le double signe de l'aquatique et du féminin, se vit encore comme une sorte d'état prénatal qui serait traversé de vert et de lumière. On est dans le temps mythique d'une sorte genèse en cours (« *et l'eau encore était du soleil vert* »), dans un temps d'avant la séparation, le temps de l'Unité première – que la dramaturgie chorale d'*Amers* aura pour visée de restaurer¹ -, ce temps où l'être se tenait « *à même la sève rayonnante et la semence très précieuse : dans tout ce limbe d'aube verte, comme une seule et vaste feuille infusée d'aube et lumineuse* ». Ce qui se dit dans ce poème d'*Éloges* où se fête une enfance, c'est l'expérience fondatrice d'une immersion dans le vert et la lumière dont la mer restera dans toute l'œuvre le lieu réel et symbolique (« *la mer immense et verte comme une aube à l'orient des hommes*² »), – expérience fondatrice d'une vision qui aimantera les songes du poète et nourrira son discours dans certaines de ses avancées en direction d'un « au-delà irrationnel et mystique³ ».

L'écriture d'Éloges et les leçons d'Elstir

La charge potentielle de sens impliquée par l'image persienne excède ce que peut en saisir le lecteur du seul recueil d'*Éloges* et on

¹ *Amers*, « Chœur », 2, *op. cit.*, p. 367 et suiv.

² *Amers*, « Invocation », I, *op. cit.*, p. 259.

³ Voir les réflexions du poète rassemblées sous le titre « D'une interview de Pierre Mazars », *OC*, p. 576.

touche là sans doute à ce qu'il peut y avoir d'*obscur* dans la poésie persienne selon ce que l'auteur lui-même pourrait concéder ; retenons seulement, dans cette rapide approche, les traits d'une écriture où s'observe une pratique compatible avec les lois de la création artistique découvertes par le héros de Proust dans sa contemplation des marines d'Elstir :

Depuis les débuts d'Elstir, nous avons connu ce qu'on appelle « d'admirables » photographies de paysages et de villes. Si on cherche à préciser ce que les amateurs désignent dans ce cas par cette épithète, on verra qu'elle s'applique d'ordinaire à quelque image singulière d'une chose connue, image différente de celle que nous avons l'habitude de voir, singulière et pourtant vraie et qui à cause de cela est pour nous doublement saisissante parce qu'elle nous étonne, nous fait sortir de nos habitudes, et tout à la fois nous fait rentrer dans nos impressions.

JF, II, RTP, II, 194

[...] j'y pouvais discerner que le charme de chacune consistait en une sorte de métamorphose des choses représentées, analogue à celle qu'en poésie on nomme métaphore et que si Dieu le Père avait créé les choses en les nommant, c'est en leur ôtant leur nom, ou en leur en donnant un autre nom qu'Elstir les recréait. Les noms qui désignent les choses répondent toujours à une notion de l'intelligence, étrangère à nos impressions véritables et qui nous force à éliminer d'elles tout ce qui ne se rapporte pas à cette notion.

Parfois à ma fenêtre, dans l'hôtel de Balbec, le matin [...] il m'était arrivé grâce à un effet de soleil, de prendre une partie sombre de la mer pour une côte éloignée ou de regarder avec joie une zone bleue et fluide sans savoir si elle appartenait à la mer ou au ciel. Bien vite mon intelligence rétablissait entre les éléments la séparation que mon impression avait abolie.

JF, II, RTP, II, p. 191

Effet de surprise, arrachement aux modes de perception accoutumés dans l'abolition des séparations instaurées par l'intelligence, fidélité à la vérité de l'impression : on voit en quoi le romancier pouvait trouver « admirables » des pièces relevant d'une

poésie devenue « la vraie fille de l'étonnement », selon les mots prononcés beaucoup plus tard dans le discours de Stockholm¹.

Pour ce qui est du « soleil vert » qui emplit la salle à manger de Balbec, il serait sans doute hâtif et imprudent de parler d'imitation ou d'influence. L'examen des dates néanmoins permettrait sans doute de ne pas écarter *a priori* l'hypothèse : aucune certitude touchant aux détails de l'évolution du texte du fait de la dispersion puis de la disparition, consécutive à la préparation d'une édition de luxe parue en 1920, de feuillets qui auraient pu apporter « de précieux renseignements sur la genèse de l'œuvre » selon les mots de Pierre-Louis Rey², une genèse dont on sait tout de même qu'elle s'est poursuivie au-delà de 1914 et jusque vers 1917³ et même 1918, pour certaines corrections portées sur les épreuves Gallimard – au-delà donc, comme on le soulignait plus haut, de la découverte des poèmes d'*Éloges*.

De Baudelaire à Saint-Leger : libération et fécondation nouvelle ?

Le génie le plus vrai, le plus original et le plus libre peut se trouver fécondé par un autre, et Proust lui-même ne cache pas ce que certaines des orientations qu'il prête à la rêverie de son héros soucieux de saisir, dans les temps de son arrivée à Balbec, quelque chose du plaisir poétique lié pour lui au « soleil rayonnant sur la mer » chanté par Baudelaire doivent au souvenir de la strophe de « Chant d'automne », qui s'ouvre précisément sur une allusion au *vert* et à la *lumière* des yeux de la femme aimée (« J'aime de vos longs yeux la *lumière verdâtre* ... »). La notation du « vert », devenu l'attribut du « soleil » au terme d'une longue évocation de la mer⁴, serait la dernière trace dans le texte final, au sein de ce passage, du poids ou de la

¹ OC, p. 444 ; voir aussi, p. 446, cette formule : « Poète est celui-là qui rompt pour nous l'accoutumance ».

² Voir l'Introduction aux *JF*, RTP, I, p. 1295-1296.

³ Voir *ibid.*, p. 1305.

⁴ Quatre-vingt-onze lignes dans l'édition de La Pléiade (*JF*, II, RTP, II, p.33-35).

prégnance du modèle baudelairien, à moins que l'on ne considère la métamorphose qui s'observe dans cette trace ultime comme le signe d'une libération, au bénéfice de l'accès à l'expression neuve d'une impression vraie.

Ce que nous pouvons apercevoir du cheminement de l'écriture pourrait laisser pressentir un mouvement de cette sorte. L'édition de la Pléiade offre la reproduction d'une esquisse nourrie de façon beaucoup plus étoffée de références au poème des *Fleurs du mal*. Cette esquisse, tirée du cahier 38¹, met en scène un héros habité par une ambition purement mimétique et condamné à se mouvoir dans l'ordre du « comme si ». Un texte à double niveau, d'une grande virtuosité, donne à voir le décor (balcon donnant sur la mer, soleil bas, soir d'automne), dessine les gestes étudiés du héros, explicite les visées d'un jeune lecteur « idolâtre », soucieux d'atteindre par l'agencement concerté de conditions physiques et purement matérielles à la jouissance évoquée et, semble-t-il, promise par le vers de Baudelaire (« Mais rien [...] ne me vaut le soleil rayonnant sur la mer ») et dénonce finalement la vanité d'une quête dont l'orientation consciente et appliquée ne peut qu'entraver la venue d'une impression authentique et profonde.

Le texte final en revanche se clôt, à l'instant où se creuse une inflexion narrative² nouvelle, sur une image dont la filiation baudelairienne – si elle demeure – est devenue très lointaine, une image dont on ne peut savoir si elle se trouve irriguée seulement par la sève *rayonnante* d'une impression vraie ou si sa venue s'est trouvée favorisée par la rencontre éblouie et brutalement révélatrice, au sein d'une œuvre neuve, d'une expression inédite, *habitée* d'un *éclat* propre à illuminer une impression personnelle imparfaitement

¹ Voir « Esquisse XXXIV », *ibid.*, p. 905-906.

² On va glisser du plan des impressions sensibles à la question de la place que le héros est soucieux d'occuper dans l'esprit des autres clients de l'hôtel réunis à l'heure du repas dans cette même salle à manger.

élucidée jusque-là et qui aurait alors trouvé la forme d'expression vers laquelle, *obscurément*, elle tendait. ? Qui pourrait trancher la question ?

Un mot et une frappe

Va-t-on vers une dissipation ou un épaississement du *mystère* si l'on songe à une autre trace possible dans *Les Jeunes Filles* de la lecture, avouée plus loin dans *Sodome et Gomorrhe*, des poèmes d'Alexis Saint-Leger Leger ? C'est, dans le passage que nous allons convoquer, non plus la force singulière de l'image visuelle qui peut venir alerter la mémoire du lecteur d'*Éloges*, mais d'abord la seule qualité sonore et rythmique d'un texte réglé fugitivement, dans l'une de ses cadences, par la rudesse, exceptionnelle dans le roman, d'un tour brachylogique – l'usage d'un substantif apposé venant donner soudain à la phrase de Proust comme une frappe étrangement persienne.

Lisons le texte :

Nous étions sortis du petit bois et avions suivi un lacs de chemins assez peu fréquentés où Andrée se retrouvait fort bien. « Tenez, me dit-elle tout à coup, voici vos fameux Creuniers, et encore vous avez de la chance, juste par le temps, dans la lumière où Elstir les a peints. » Mais j'étais encore trop triste d'être tombé pendant le jeu du furet d'un tel faite d'espérance. Aussi ne fût-ce pas avec le plaisir que j'aurais sans doute éprouvé sans cela que je pus distinguer tout d'un coup à mes pieds, tapies entre les roches où elles se protégeaient contre la chaleur, les Déesses marines qu'Elstir avaient guettées et surprises, sous un sombre glacié aussi beau qu'eût été celui d'un Léonard, les merveilleuses Ombres abritées et furtives, agiles et silencieuses, prêtes au premier remous de lumière à se glisser sous la pierre, à se cacher dans un trou et promptes, la menace du rayon passée, à revenir auprès de la roche ou de l'algue, dont, sous **le soleil émetteur des falaises et de l'Océan décoloré**, elles semblent veiller l'assoupissement, gardiennes immobiles et légères, laissant paraître à fleur d'eau leur corps gluant et le regard attentif de leurs yeux foncés¹.

¹ JF, II, RTP, II, p. 277-278.

Quelle oreille familière de l'œuvre pourrait n'avoir pas le sentiment de surprendre ici un écho du poème XIV d'« Éloges » ?

*[...] ô mes amis où êtes-vous que je ne connais pas ?... Ne verrez-vous cela aussi ? ... des havres crépitants, de belles eaux de cuivre mol où **mid** émietteur de cymbales* *troue l'ardeur de son puits ...*

« Éloges », XIV (OC, p. 46)

Ce que l'on sait assez précisément de la genèse de l'œuvre dans la zone du texte où s'insère ce passage semble rendre tout à fait recevable l'hypothèse d'une écriture définitive postérieure à la date de février 1916, et donc à la découverte d'*Éloges* par le romancier¹. Une variante qui figure dans les notes de l'édition de la Pléiade² nous renseigne de façon très intéressante sur un état du texte antérieur à la version finale, un état dont nous pouvons retenir une expression autour de laquelle bouge encore un texte un peu hésitant :

[...] sous le soleil extincteur de l'Océan décoloré,

un texte qui semble trouver sa forme définitive quand le mot « émietteur », chargé d'une extension grammaticale désormais redoublée (apparition, avec le mot « falaises » en position immédiate, d'un second complément du nom : « émietteur des falaises et de l'Océan décoloré ») est venu évincer celui « d'extincteur³ ».

¹ Voir *ibid*, p. 1467, note 1 de la page 264 et surtout note 1 de la variante *b*, p. 264, où il est précisé que le texte du fragment concernant le devoir de Gisèle – qui précède de très peu le présent passage – a été écrit à la fin de l'année 1917. Et on sait, plus largement, que toute la seconde partie de « Noms de pays, le pays » a été reprise ou écrite très tardivement.

² *Ibid*, p. 1472, note *a* de la page 278.

³ Un mot qui, certes, soulignait un paradoxe bien dans la manière d'Elstir, mais qui pouvait sembler à l'auteur inutilement explicatif et un peu redondant. Notons, d'autre part, que ce n'est qu'après cette substitution, doublée de l'insertion d'un nouveau déterminant, que l'on obtient les deux syntagmes de volume syllabique exactement équivalents : « *émietteur de cymbales* » / « *émietteur de falaises* », et la distribution des accents qui fonde des deux côtés la même cadence (3 / 3) ; masse

On a ainsi successivement :

[...] les merveilleuses Ombres abritées et furtives, agiles et silencieuses, et promptes

[à survenir seules dans l'assombrissement, *sous le soleil extincteur de l'Océan décoloré*, immobilisées à côté du rocher qu'elles semblent éveiller comme son âme attentive et légères, laissant paraître à fleur d'eau leur corps visqueux et leurs regards foncés. Biffé]

[la menace du rayon passé *[sic]* à revenir auprès de la roche ou de l'algue dont, *sous le soleil extincteur de l'Océan décoloré*, elles semblent veiller l'assoupissement, gardiennes immobiles et légères, laissant paraître à fleur d'eau leur corps gluant et le regard attentif de leurs yeux foncés]

avant la version remise à l'éditeur et reproduite un peu plus haut.

Image énigmatique que celle du « soleil **émietteur** de falaises et de l'Océan décoloré » pour le lecteur qui n'a pas gardé en mémoire le souvenir de la scène où le héros découvre une aquarelle d'Elstir « prise » précisément aux Creuniers et des observations qui sont alors les siennes :

« [...] je vous parlais l'autre jour de l'église de Balbec comme d'une grande falaise, une grande levée de pierres du pays, mais inversement, me dit-il, en me montrant une aquarelle, regardez ces falaises (c'est une esquisse, prise tout près d'ici, aux Creuniers), regardez comme ces roches puissamment et délicatement découpées font penser à une cathédrale ». En effet, on eût dit d'immenses arceaux roses. Mais peints par un *jour torride*, ils semblaient ***réduits en poussière, volatilisés par la chaleur***, laquelle avait à demi bu la *mer*, presque *passée*, dans toute l'étendue de la toile, ***à l'état gazeux***. Dans ce jour où la *lumière* avait comme ***détruit la réalité***, celle-ci était concentrée dans des créatures sombres et transparentes qui par contraste donnaient une impression de vie plus saisissante, plus proche : les ombres. Altérées

syllabique et jeu accentuel propres à favoriser le surgissement de la « réminiscence », dans l'esprit du lecteur. Quant à la présence, dès les premières esquisses citées par A. Rey, de deux substantifs juxtaposés (« soleil extincteur »), il serait bien aventureux de prétendre y trouver la trace déjà, chez le romancier, d'une « réminiscence » du texte de Leger. Contentons-nous de rêver sur ce qui a pu se passer en aval de ce premier choix.

de fraîcheur, la plupart désertant *le large enflammé*, s'étaient réfugiées au pied des rochers, à l'abri du soleil ...

ou qui aurait oublié cette confiance touchant à l'orientation nouvelle donnée à sa rêverie sur la mer par la contemplation de cette esquisse :

[...] je rêverais maintenant d'**une mer** qui n'était plus que **vapeur blanchâtre *ayant perdu consistance et couleur***¹.

On comprend, en songeant à ce passage, d'abord la notation, très tôt retenue, de « l'Océan **décoloré** » sous l'intensité de la lumière, puis la substitution finale du mot « **émietteur** » à celui « d'extincteur » ; une substitution associée elle-même à l'addition du mot « falaises ». L'écrivain aboutit alors à une formulation d'une densité et d'une efficacité synthétique exemplaires, propre à constituer un rappel exact de l'impression fixée par l'esquisse – confirmée désormais par la découverte des Creuniers en compagnie d'Andrée sous une lumière comparable -, celle de la pulvérisation de la roche et de la vaporisation de l'eau.

Notre hypothèse serait que le souvenir ou la découverte du texte d'*Éloges* aurait pu, non pas fonder la vision, mais fournir le terme susceptible d'en permettre l'expression à la fois la plus brève, la plus économe et la plus frappante. Occurrence occasionnelle et passagère, dans le roman, de cette « syntaxe de l'éclair » empruntée à un jeune poète par un écrivain qui, soucieux toutefois de ne pas trahir son esthétique de la clarté, veille à ne se saisir du mot qu'en fournissant à son lecteur, à travers un jeu d'écho souligné par la narration², les indices susceptibles de situer « l'autre rive où le message s'illumine ».

¹ *JF*, II, *RTP*, II, successivement p. 254, puis p. 255.

² « Tenez, me dit-elle tout à coup, voici vos fameux Creuniers, et encore vous avez de la chance, juste par le temps, dans la lumière où Elstir les a peints. » (Remarque qui renvoie le héros à son passage dans l'atelier d'Elstir et le lecteur « diligent » au souvenir des commentaires du narrateur, p. 254-255).

Nul souci en revanche, dans le poème d'*Éloges*, de guider le passage vers la rive où pourrait s'éclairer l'énigme de ce « *midi émietteur de cymbales* » :

[...] ô mes amis où êtes-vous que je ne connais pas ?... Ne verrez-vous cela aussi ? ... des havres crépitants, de belles eaux de cuivre mol où *midi émietteur de cymbales* troue l'ardeur de son puits ...

« Éloges », XIV (OC, p. 46).

Ce qui joue si puissamment dans le dernier segment de ce verset, c'est bien évidemment une alliance de termes sans modèle, propre à donner à sentir l'effet de foudre¹ d'une violence lumineuse dont l'éclat démultiplié sur l'étendue cuivrée des eaux évoque l'explosion d'un disque, celui du soleil à son zénith, venu percuter, pour y creuser son « *puits* » éblouissant, un autre disque, celui de la mer, tendu sous son aplomb comme un miroir : éclat réverbéré à l'infini dans un choc où semble s'anéantir la double *cymbale* cosmique² portée à l'heure méridienne à son paroxysme lumineux et sonore.

Mais pourquoi prétendre rassembler dans l'unité d'une paraphrase impuissante à saisir son objet ce qui n'entre dans la nébuleuse du sens qu'à partir d'un éclatement des significations, les deux sèmes associés ici du visuel et du sonore³ se trouvant projetés par

¹ On pouvait déjà lire un peu plus haut dans le recueil : « *La ville est jaune de rancune. Le Soleil précipite dans les darses une querelle de tonnerres.* », « Éloges », XI, p. 43.

² « Cymbale » : objet de cuivre, potentiellement étincelant ; objet *creux*, nous rappelle l'étymologie < *kumbalos* < *kumbos*. Instrument dont l'irruption dans la symphonie vient créer ou couronner un paroxysme sonore.

³ Voir la récurrence chez Perse des images fondées sur cette alliance du sonore et du visuel pour dire l'intensité solaire et méridienne : « *Palmes ! / Et sur la craquante demeure tant de lances de flamme ! [...]* Et des torches à midi se haussèrent pour mes fuites. », *Éloges*, « Pour fêter une enfance » VI, OC, p. 29 ; « *Un peu de ciel bleuit au versant de nos ongles. La journée sera chaude où s'épaissit le feu. Voici la chose comme elle sera : / Un grésillement aux gouffres écarlates, l'abîme piétiné des buffles de la joie (ô joie inexplicable sinon par la lumière !* », « Éloges », VII,

la déflagration poétique¹ sur des voies à la fois parallèles et croisées en direction de *suggestions* elles-mêmes déportées jusqu'aux frontières du saisissable² ?

Le romancier de son côté, toujours avide de clarté, veille à faire apparaître en toute netteté le centre de gravité propre à assurer la stabilité de la constellation métaphorique qu'il dessine et dont la cohérence ne cesse de s'affirmer alors même que cette constellation se déploie et que s'accroît sa complexité³.

Métaphore et recreation : du poète ou du romancier qui va plus loin ?

Deux points donc d'intertextualité dont l'hypothèse peut échapper – et dans le second cas de façon plus assurée – à l'objection des dates, et qui nous parlent au moins de rencontres ponctuelles entre

p. 39 ; « [...] *La mer plus bruyante qu'une criée aux poissons.* » « Éloges », XIV, p. 46 ; et plus tard dans *Amers* : « *Les sagaies de midi vibrent aux portes de la joie. Les tambours du néant cèdent aux fifres de lumière.* », « Invocation », I, *op. cit.*, p. 259, etc. Il y a tout de même, on peut le souligner, ce jeu d'échos construit par tout le contexte du recueil et relayé au sein même du verset concerné par les mots « *crépitants* » et « *cuivre* » pour aider un peu le lecteur à « deviner » ...

¹ Déflagration poétique dont le nœud énigmatique est bien ici ce « *midi émietteur* de cymbales » : la reprise phonique (*mi*-di / é-*mi*-etteur) vient – selon une démarche cratylienne familière au poète – suggérer entre les mots l'idée d'une parenté propre à en fonder le rapprochement : création d'une qualification de type homérique – ou pindarique – destinée à noter comme un trait de nature.

² Et ces remarques ne constituent qu'un démarquage, comme on le voit, des considérations développées par le poète lui-même dans sa lettre à la *Berkeley Review*, OC, p. 567 ; retenons plus précisément combien, adossées au contexte formé par l'ensemble des poèmes d'*Éloges*, ces notations se chargent de connotations que l'analyse ne peut prétendre inventorier.

³ Voir ici le développement antérieur (*JF*, II, *RTP*, II, p. 254-555) dont le « soleil émietteur de falaises ... » n'est que le rappel synthétique. Reconnaissons qu'on trouvera de façon particulièrement exemplaire dans *Amers*, mais aussi ailleurs dans l'œuvre du poète, des développements métaphoriques dont l'ampleur pourra travailler semblablement à assurer la cohérence.

les deux écrivains sur le plan de la vision¹ ; rencontres dont le romancier en lisant *Éloges* n'a pas pu ne pas prendre conscience et dont il n'a pas pu ne pas retirer au moins le sentiment d'une confirmation. Qu'il ait ou non emprunté, comme nous serions enclin à le penser, le mot « *émietteur* » au poète qu'il venait de découvrir – et peut-être même, la chose n'est pas à exclure, l'image du « *soleil vert* » assimilé à « l'eau d'une piscine » -, on comprend qu'il ait pu trouver « *admirables* » des poèmes fondés sur une telle attention à l'impression sensible et traversés d'expressions neuves et fulgurantes propres à en suggérer la richesse, à en sonder la profondeur.

Du poète ou du romancier du reste *qui va plus loin* et avec plus d'audace dans la reprise du geste de « Dieu le Père » à travers la « métamorphose des choses représentées » ? D'un côté, la pleine fusion des éléments contraires (*eau* et *feu*) au sein d'une vision qui ramène au temps de l'indifférenciation primordiale et restaure une identité dissoute par la nomination première ; de l'autre, une analogie, prête à avouer ce qu'elle comporte « d'illusion optique² » et à atténuer sa force dépayssante par le recours à un référent familier (« comme l'eau d'une piscine ») en même temps qu'au jeu de la métonymie fondé sur la contiguïté spatiale³ (proximité de la mer devenue « rempart [...] d'émeraude et d'or »). Chez Saint-John Perse, un mouvement en direction de la « métaphore » au sens le plus strict (substitution d'une réalité à une autre par le biais d'une nomination nouvelle : « eau » devenue – ou redevenue – « soleil vert ») ; chez Proust, un mouvement vers la simple comparaison (« comme l'eau

¹ Nous n'oublions pas bien sûr l'image sonore et lumineuse des mouches aux heures de grande chaleur.

² Voir *JF*, II, *RTP*, II, p. 194 : « [...] l'effort d'Elstir de ne pas représenter les choses telles qu'il savait qu'elles étaient, mais selon ces illusions optiques dont notre vision première est faite ... ».

³ Voir les analyses de Gérard Genette : « La métonymie chez Proust », *Figures III*, Seuil, 1972, p. 43-63.

d'une piscine »), docile aux exigences de l'intelligence soucieuse de rétablir, après la notation de l'impression première, les notions identificatrices et séparatrices qui lui sont propres et les données explicatives qu'elle juge utiles.

« *J'appelle deviner* »

On pourra retenir de ce parcours rapide que le futur Saint-John Perse, sous le nom encore de Saint-Leger Leger, alors même que son œuvre toute jeune ne jouit à cette date, et pour longtemps encore, que d'une audience extrêmement restreinte, fait partie du cercle des écrivains auxquels l'auteur de *La Recherche* se plaît à accorder l'hommage dans son œuvre non seulement d'une désignation, mais encore d'un éloge¹ et, à une ou deux reprises, de quelque chose qui pourrait être comme un geste d'emprunt. Écho textuel et désignation nominale toutefois ne passent dans l'œuvre, on l'a vu, qu'à très lointaine distance : un écart qui laisse beaucoup à supputer et comme à *deviner* ...

Si reste *obscure* la question du rapport – sur le plan de l'intertextualité – entre ces deux œuvres, attentives l'une et l'autre à la saisie et à la notation de l'impression vraie, et animées plus largement l'une et l'autre par l'ambition d'accéder à ce que respectivement elles appellent *le réel* ou *la réalité*, *la vérité* ou *le vrai*², cela tient sans doute au statut du jeune poète à peine visible encore dans la culture du temps et auquel on peut emprunter plus subrepticement qu'à Racine ou Baudelaire ; mais peut-être pourrait-on voir dans le « mystère » entretenu sur ce point comme une

¹ Cet éloge fût-il un peu mitigé (« poèmes admirables mais obscurs ») !

² Voir le retour de ces termes chez l'un et l'autre écrivain : épisode de la matinée Guermantes, pour Proust (*TR*) et *Amers*, pour Saint-John Perse.

« malice¹ », selon le langage de Céleste², du romancier lui-même – dont le double dans l'œuvre est qualifié par *l'enjôleuse*, au sein de la scène évoquée plus haut, de « petit diable noir aux cheveux de geai » – décidé sur ce plan à laisser jouer la sagacité du lecteur, comme se plaisent à le faire dans leurs poèmes les disciples de Mallarmé !

« J'appelle **deviner** », écrit Julien Gracq, « tout simplement le plus triomphant moment de la quête. La vérité est triste, comme vous le savez. Elle déçoit parce qu'elle restreint. Elle tient dans un poing fermé, puis dans le geste d'une main qui se délace et rejette. Elle est pauvre, elle démeuble et démunit. Mais à l'approche d'une vérité un peu haute, encore seulement pressentie³ ... »

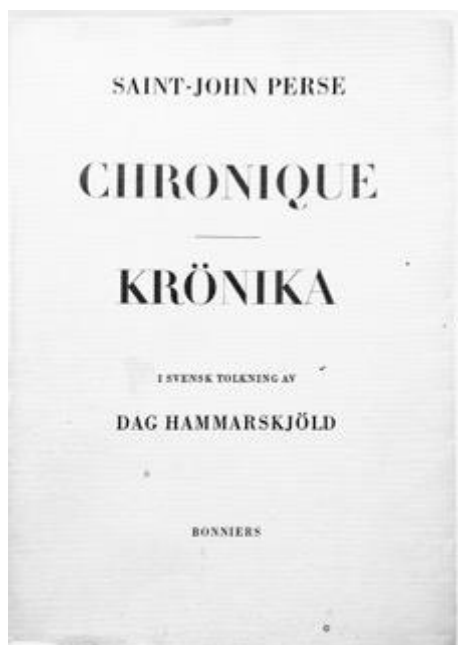
Si ce que nous avons tenté ici n'est finalement qu'une sorte d'*approche*, ainsi que dans le jeu auquel songe Céleste lorsque l'énigme ne peut être tout entière dissipée, pourquoi ne pas voir alors dans cette quête qui ne saurait conclure avec une pleine assurance comme une forme de privilège ? Mais si jamais c'était un peu plus – et l'objet de notre saisie, alors effective, fût-il en lui-même assez *pauvre* – nous resterions face à deux œuvres dont nous serions en droit

¹ Beaucoup d'humour chez Proust aussi bien dans le fou rire doublement attesté que dans la transposition romanesque de l'anecdote (voir M. Sacotte, *Éloges, La Gloire des Rois de Saint-John Perse*, Foliothèque 79, Gallimard, 1999, p. 64), un humour qui vise bien sûr le théâtre des lettres, mais qui n'épargne pas l'écrivain lui-même, ou celui qui est sa figure dans l'œuvre (futur homme de *plume* lui aussi) traité par une de celles qui, étant « aussi douées qu'un poète », conservaient pourtant « plus de modestie », selon les mots mêmes de l'auteur, de « *Pauvre ploumissou !* », *SG, RTP*, III, p. 241.

² « [...] *ô profonde malice ! Je ne sais à quoi pensait votre mère quand elle vous a fait* » (*id.*, *ibid.*, p. 240), puis : « *Ah ! sac à ficelles, ah ! douceur, ah ! perfidie ! rusé entre les rusés, rosse des rosses ! Ah ! Molière !* », lui fait dire le narrateur, avec ce commentaire : « (C'était le seul nom d'écrivain qu'elle connût, mais elle me l'appliquait, entendant par là quelqu'un qui serait capable à la fois de faire des pièces et de les jouer) » (p. 241).

³ Julien Gracq, *Un beau ténébreux*, *OC*, I, p. 209-210.

de dire que ni l'une ni l'autre jamais ne saurait laisser son lecteur ni
démeublé, ni démuní.



Dag Hammarskjöld, lors d'une conférence de presse
au Siège des Nations Unies, le 24 mars 1960.

Dag Hammarskjöld et la traduction de *Chronique*

Göran Fäldt¹

Comment se fait-il que Dag Hammarskjöld ait pu traduire le poème *Chronique* de Saint-John Perse à temps avant la sélection du lauréat du prix Nobel par l'Académie suédoise en 1960, alors qu'il vivait peut-être la période la plus intense et la plus difficile de son existence en tant que Secrétaire général de l'ONU ?

Une forte amitié s'était tissée entre les deux diplomates comme le montrent, entre autres, les lettres qu'ils ont échangées au cours des années cinquante². Leur ami commun, Henri Hoppenot avait œuvré pour que Dag Hammarskjöld succède en 1953 à Tryggve Lie en tant que Secrétaire général de l'ONU. En 1954 lorsque Dag Hammarskjöld devint membre de l'Académie suédoise, après son père, c'est alors Hoppenot qui suggéra à Hammarskjöld de recommander la candidature de Saint-John Perse pour le prix Nobel.

Il était pourtant convenu que c'était Erik Lindegren qui traduirait le poème de Saint-John Perse. Que Dag Hammarskjöld ait pris l'initiative d'inviter Erik Lindegren à traduire Saint-John Perse ressort

¹ Göran Fäldt, professeur retraité de français et anglais à Jönköping (Suède), est diacre dans la paroisse catholique Saint-François de la ville. Le présent texte est la traduction, adaptée et annotée par Marie-Noëlle Little et Claude Thiébaut, de la conférence sur Dag Hammarskjöld et Saint-John Perse qu'il a donnée en 2005 à la bibliothèque de Jönköping et publiée dans la revue *Signum, Orientation catholique sur l'Église, la culture et la société* (Uppsala).

² Les lettres échangées entre les deux hommes entre 1955 et 1961 ont été publiées par Marie-Noëlle Little dans les *Cahiers Saint-John Perse* (Paris, Gallimard, 1993), puis traduites, sous le titre *The Poet and the Diplomat* (Syracuse University Press, Syracuse, N. Y., 2001).

d'une lettre du 7 septembre 1955. Il est surprenant que Hammarskjöld n'ait pas choisi Artur Lundkvist qui avait traduit *Anabase*¹ dès 1939, mais il considérait Lindegren (qui avait déjà brillamment traduit, entre autres, T. S. Eliot, Rainer Maria Rilke et Paul Claudel), comme un poète et traducteur moderne particulièrement talentueux. Il avait aussi traduit des extraits d'*Éloges*, d'*Exil* et de *Vents* (publiés en 1948 à Stockholm dans le recueil *19 Moderna franska poeter*).

Saint-John Perse accepta sans hésiter la proposition de Dag Hammarskjöld et initia alors un échange de lettres avec Erik Lindegren (qui ont été conservées²). Saint-John Perse s'y montre extrêmement disponible et accommodant envers Lindegren, espérant aussi le rencontrer un jour à New York ou à Washington.

Pendant un peu plus d'un an, Lindegren réalisa plusieurs traductions de poèmes de Saint-John Perse (elles seront publiés en 1956 sous le titre de *Jord, Vindar, Hav*, en français *Terre, Vents, Mers*). Hammarskjöld et Saint-John Perse en furent l'un et l'autre entièrement satisfaits et convinrent de continuer à travailler avec Lindegren.

Pourtant, s'agissant de *Chronique*, Saint-John Perse reçut en 1960 une lettre de Dag Hammarskjöld (datée du 13 juin) dans laquelle il lui apprit que Lindegren n'avait apparemment pas

¹ Dans le recueil collectif *Ikarust Flygt (Le Vol d'Icare)*, Bonniers, Stockholm) où la traduction est accompagnée d'un article de quatre pages qu'il avait d'abord publié en 1936 sous le titre « Une nouvelle anabase » et qui est conçu comme une « première introduction » à l'œuvre du poète français pour le public scandinave. Mention par SJP de la publication dans *Le Vol d'Icare* dans la « Bibliographie », OC, p. 1354.

² Ces manuscrits et ces lettres se trouvent dans les collections Lindegren et Hammarskjöld à la Bibliothèque Royale de Stockholm.

commencé à travailler sur le poème, alors que celui-ci était paru en français depuis l'automne 1959¹.

Dag Hammarskjöld demanda alors à Saint-John Perse s'il voulait bien le laisser lui-même commencer la traduction, mais sous le contrôle de Lindegren. Il n'y eut pas de réponse de Saint-John Perse sous forme de lettre, mais une réponse affirmative a dû venir par d'autres moyens puisque Hammarskjöld se mit aussitôt au travail.

Il ressort de la lettre de Dag Hammarskjöld qu'il pensait que Lindegren était malade et ignorait que celui-ci avait effectivement commencé à travailler sur le texte. D'une manière ou d'une autre – peut-être en raison de lacunes dans la communication – Hammarskjöld se chargea de l'intégralité de la traduction.

Il est intéressant de noter que dans une lettre du 21 juin 1960 au metteur en scène Karl Ragnar Gierow, Hammarskjöld dit qu'après avoir travaillé sur le drame *Växelsången* (*The Antiphon*) de Djuna Barnes, il a « explosé » dans la traduction de *Chronique* ! *Växelsången*² fit salle comble au théâtre national, Dramaten en 1961 et fut saluée par la critique, mais c'était une œuvre radicalement différente de la poésie de Saint-John Perse.

Le 23 août 1960, Hammarskjöld envoya à Saint-John Perse, d'une part, un discours qu'il avait prononcé au Conseil de sécurité, et d'autre part la traduction complète de *Chronique* en suédois, ajoutant que Lindegren, à qui il l'avait communiquée, y avait « à peine touché ».

Le tout est étrange. Lindegren a peut-être compris qu'il était urgent de publier le poème en suédois, avant que l'Académie suédoise ne prenne sa décision sur le prix Nobel, sachant que Dag

¹ Dans *Les Cahiers du Sud*, n° 352, octobre-novembre 1959, en livre chez Gallimard début 1960.

² Cette traduction (par Dag Hammarskjöld et Karl Ragnar Gierow) fut ensuite publiée à Stockholm chez Nordstedt en 1961.

Hammar skjöld s'était prononcé en faveur de Saint-John Perse. Il était donc maintenant temps de mettre la touche finale.

Lindegren n'a soulevé aucune objection. Il a vu la traduction, l'a approuvée et a repris son propre travail là où il en était¹. Lindegren agit d'une manière désintéressée alors qu'il était pourtant l'élu, le vrai poète et interprète, et celui qui avait le temps et le talent pour faire cette traduction.

Si Hammar skjöld avait commencé sa traduction le jour où il en a demandé par lettre la permission – c'est-à-dire le 13 juin – puis envoyé la traduction le 23 août, il aurait eu un maximum de 70 jours pour ce travail. La lettre à Gierow – celle concernant l'« explosion » – est datée du 21 juin et semble indiquer qu'il a commencé à travailler au moment où il a écrit à Saint-John Perse, sans attendre sa réponse. L'« explosion » remonte peut-être déjà à une semaine – la période entre le 13 et le 21 juin.

On peut supposer que l'universalisme de Saint-John Perse et sa recherche d'une vision holistique de la vie appartenaient à la propre vision du Secrétaire général. Ils avaient aussi en commun la citoyenneté mondiale, la vie intellectuelle nomade, l'action pour la paix, la vigilance contre les dictatures. Mais est-il suffisant de dire que la poésie de Saint-John Perse comprenait et exprimait tout ce que Hammar skjöld pensait et ressentait le plus profondément ? Saint-John Perse n'était que l'un des nombreux poètes qui étaient des contrepoids spirituels aux conflits auxquels Hammar skjöld faisait face chaque jour.

Il doit y avoir plusieurs raisons pour lesquelles leur amitié a duré et pour que Hammar skjöld traduise *Chronique*, autres que la simple admiration pour le poème lui-même, avec sa beauté et son contenu.

¹ Lindegren n'a apparemment jamais terminé sa traduction de *Chronique*, en tout cas il ne l'a jamais publiée.

Ce qui est important pour Hammarskjöld chez Saint-John Perse, doit être la pensée elle-même et l'art lui-même, qui est au-dessus de l'existence dégradante et inhumaine. L'exaltation artistique, qui permet mentalement de persévérer dans un monde où les questions de pouvoir et de prestige menacent de détruire toute communauté humaine et toute culture, doit être ce qui est vital pour Dag Hammarskjöld. La recherche montre également qu'il existe un lien entre les crises politiques et les poèmes de Saint-John Perse. Les difficultés de négociation diplomatique en Chine et à Pékin avec la libération des pilotes américains entrés sur le territoire chinois sont reflétées dans *Anabase*. Des passages du poème « Hav » (Mers) l'avaient inspiré en août 1956 en pleine crise de Suez. Et à propos du Congo en 1960, Hammarskjöld a même dit que *Chronique* avait influencé sa décision au cours de la crise. C'est en soi un exemple extrêmement intéressant de l'importance de la poésie pour Hammarskjöld.

Hammarsskjöld lui-même est-il présent dans *Chronique* ? Cela ne peut pas être exclu. Un passage notamment y fait peut-être allusion à Hammarsskjöld :

« Nous faudra-t-il – car l'Océan des choses nous assiège – nous en couvrir le front et le visage, comme l'on voit, au plus haut cap, l'homme de grand songe sous l'orage s'enfouir la tête dans un sac pour converser avec son dieu ? »

« L'océan des choses » c'est peut-être le cours intense des événements, « l'homme de grand rêve » serait Dag Hammarsskjöld, « le cap le plus haut » serait le gratte-ciel de l'ONU. « Quand le temps se déchaîne » – peut-être la crise de Suez ou la crise tunisienne, et le « sac » – peut-être le silence. Et enfin, « parler avec son dieu » (minuscule chez Saint-John Perse, non croyant) – serait le mysticisme chrétien, que l'on retrouve dans *Vägmärken* [*Jalons*, son journal].

L'accueil

Comment la traduction suédoise de *Chronique* a-t-elle ensuite été reçue lorsqu'elle a été publiée? Les critiques n'ont pas été très positives à ce propos. Dans une lettre datée du 26 octobre 1960, Hammarskjöld lui-même écrit à Saint-John Perse que la traduction n'est pas parfaite. Il avait donc insisté pour que l'édition suédoise contienne le texte original français d'un côté et la traduction de l'autre. Seul Åke Janzon, alors critique littéraire à *Svenska Dagbladet*, est assez positif dans sa critique, mais il n'est pas convaincu. Il pense que certaines expressions semblent lourdes et sans vie en suédois, et d'autres complètement inefficaces. Dans *Jönköpingsposten* du 15 décembre 1960, Josef Rydén laisse entendre qu'avec Saint-John Perse et après Salvatore Quasimodo l'année précédente, le prix Nobel avait été à nouveau attribué à un poète bien difficile ...

Étant donné le degré de difficulté du texte, il faut aussi tenir compte des efforts que la traduction a demandé à Hammarskjöld, à quoi s'ajoute le manque de temps, à raison d'une actualité pour le moins dramatique. Mais le désir de rendre justice à Saint-John Perse avait donc triomphé de tous ces obstacles.

Le motif de l'Académie suédoise

L'évaluation la plus intéressante du travail de Saint-John Perse est, bien sûr, le motif avancé par l'Académie suédoise pour justifier son choix. Comme le veut la tradition, il résume la poésie de Saint-John Perse : le prix Nobel de littérature lui est attribué « pour l'envolée altière et la richesse imaginative de sa création poétique qui donne un reflet visionnaire à l'heure présente ».

Les mots-clés sont « l'envolée altière » – une sorte de grand poème épique visionnaire. Dans les poèmes de Saint-John Perse, la nature est subordonnée à la vision, et l'histoire est subordonnée au temps. Son style est proche de celui de Dag Hammarskjöld dans *Vägmärken*, et souvent de sa prose.

On a demandé plus tard à Saint-John Perse pourquoi il écrivait des poèmes. Sa réponse était : « pour mieux vivre ».

Si on avait posé à Hammar skjöld la même question en lui demandant pourquoi il lisait et traduisait de la poésie, peut-être aurait-il répondu de la même manière : « pour mieux vivre ».

Nous ne le saurons jamais. Mais quelques vers du début du poème peuvent nous donner une idée de la très belle traduction de Dag Hammar skjöld, et témoigner de l'admiration qu'il mérite :

« Si haut que soit le site, une autre mer au loin s'élève, et qui nous suit, à hauteur du front d'homme : très haute masse et levée d'âge à l'horizon des terres, comme rempart de pierre au front d'Asie, et très haut seuil en flamme à l'horizon des hommes de toujours, vivants et morts de même foule. »

**Mentions par Saint-John Perse
des traductions de ses œuvres en suédois
dans la « Bibliographie » de ses *Œuvres complètes***

ANABASIS. Traduction intégrale (avec introduction de Arthur [Artur] Lundkvist, dans son recueil *Ikarust Flygt* [*Ikaros flykt*], Bonniers, Stockholm, 1939. (OC, p. 1354)

EXIL (I-VIII). Traduction de Erik Lindegren, sans son recueil *Saint-John, Perse : Jord, Vindar, Hav* [*Jord, vindar, hav*], Albert Bonniers, Stockholm, 1956. (OC, p. 1359)

VENTS (I-III-IV). Traduction de Erik Lindegren, pour son livre *Jord, Vindar, Hav*. Publié chez Albert Bonniers, Stockholm, 1956. (OC, p. 1361)

[AMERS] *Sasom Karil Aro Skeppen* [*Såsom käril äro skeppen*] (« *Amants, ô tard venus parmi les marbres* »). Traduction d'Erik Lindegren pour son recueil *Saint-John, Perse : Jord, Vindar, Hav. op. cit.*, OC, p. 1364)

KRONIKA [KRÖNIKA]. Traduction intégrale de Dag Hammar skjöld. Publié en volume, édition bilingue, Alb. Bonniers Forlag, Stockholm, 1960. (OC, p. 1366)



Arthur J. Knodel et Dorothy Leger, Les Vigneaux, 1971
Photo prise par Alexis Leger, collection A. J. Knodel.

Inédits en Californie : Les archives d'Arthur J. Knodel

Carol Rigolot
Princeton University

On l'appelait « le grand Arthur ». (Il mesurait en effet plus de deux mètres.) Professeur de français à Los Angeles et ornithologue du dimanche, Arthur J. Knodel (1916-2001) est l'auteur en 1966 du premier livre en anglais consacré à Saint-John Perse et destiné à éclairer toute une génération de jeunes lecteurs anglophones¹. Au cours d'une longue correspondance et de nombreux séjours à Georgetown et aux Vigneaux, ce Californien gagna l'admiration et l'amitié du poète et de son épouse. Ses archives inédites nous offrent de précieux renseignements sur Saint-John Perse, son langage, sa vie à Giens, son jugement (généralement négatif) sur les critiques littéraires ainsi que les débuts (parfois houleux) de la Fondation Saint-John Perse. Notre collègue Marie-Noëlle Little avait hérité de ce legs et me l'a confié ce dont je la remercie vivement².

Parmi de nombreux trésors, ces archives témoignent d'une abondante correspondance entre la France et la Californie. Deux lettres de la main du poète ont déjà été reproduites dans *Souffle de Perse* en janvier 1992. Les autres, restées inédites – 106 en tout – furent écrites

¹ Arthur J. Knodel, *Saint-John Perse: A Study of His Poetry*, Edinburgh University Press, 1966.

² Ces documents seront déposés prochainement à la Fondation Saint-John Perse. Ils rejoindront le bibliothèque persienne d'A. J. Knodel dont M.-N. Little avait également hérité et qui est en cours d'inventaire.

par Madame Leger entre 1962 et 1984¹. Au début celle-ci transmettait surtout des messages de son mari, le citant souvent en français; mais au cours des années elle parla de plus en plus en son nom propre, établissant des liens de confiance, d'amitié et même parfois de connivence avec son lointain compatriote.

Du vivant de Perse, les correspondants passaient en revue différents critiques littéraires, le poète répétant son hostilité envers « le pédantisme et l'illisibilité » des thèses structuralistes et toutes les études sur son œuvre qu'il jugeait « littérales et péremptoires² ». Il exprima son admiration, en revanche, pour le livre de Knodel, et « l'extraordinaire extension d'une documentation aussi consciencieuse et même scrupuleuse et qui m'a appris à mon sujet des choses que j'ignorais³ ». À l'occasion d'un compte-rendu négatif de cet ouvrage en Amérique, Perse consola l'auteur en proclamant que la recension était tout simplement « stupide⁴ ».

Quand Knodel osa aborder le sujet épineux du rapport entre Perse et Proust, le poète, loin d'être vexé, rendit hommage à cette étude « pour ce que vous avez su établir là d'essentiel dans mon comportement à l'égard de la chose littéraire⁵ » et il s'arrangea pour la faire publier dans la *Revue de Paris*. Selon Madame Leger, Knodel a été le premier à faire entendre la conception persienne « d'une vie de poète face à la littérature et à la carrière littéraire⁶ ».

Knodel préparait une grande édition américaine des lettres de Perse telles qu'elles avaient paru dans l'édition des *Œuvres*

¹ La Fondation Saint-John Perse possède déjà les lettres adressées par Arthur Knodel. Celles de Dorothy Leger viennent compléter les échanges. Je remercie chaleureusement Romain Mari de ses renseignements sur ces documents et de toute son aide précieuse aux chercheurs.

² Lettre de DL à AJK, 25 janvier 1971.

³ *Id.*, 30 avril 1966.

⁴ *Id.*, 8 juillet 1969.

⁵ Lettre de SJP à AJK, 5 juin 1969.

⁶ Lettre de DL à AJK, 14 octobre 1969.

de la Pléiade¹. Par souci de rigueur, il demanda d'innombrables précisions à l'auteur tant pour la traduction que pour l'appareil critique. Les réponses du poète offrent de rares éclaircissements sur le sens des mots et de certaines allusions, tout au moins celles que Perse accepta d'expliquer, d'autres restant volontairement ambiguës chez un poète hostile à toute forme d'explication de texte². Dorothy Leger mettait en garde le traducteur contre des formulations trop familières en lui rappelant que le poète s'exprimait toujours, même oralement, avec élégance³. Elle révisa considérablement la traduction de Knodel en expliquant avec beaucoup de tact qu'après tant d'années aux côtés de son mari, elle arrivait plus aisément que d'autres à comprendre ses intentions⁴.

À côté de la littérature, les correspondants parlent d'oiseaux, de la flore de leurs jardins, de la politique, des amis communs (les Biddle, Mina Curtiss et d'autres). Madame Leger envoie des nouvelles de la santé de son époux, tout en exhortant son correspondant de ne pas y faire allusion dans ses lettres⁵. Étant sur place aux États-Unis, l'Américain rend de nombreux services à ses amis lointains, entamant des démarches pratiques et procurant des documents trouvés jusque dans le coffre-fort des Leger à Washington.

Après la disparition du poète, l'amitié ne fera que croître.

En 1979, pour la première fois, la veuve adressera son courrier à « *Dear Arthur* » et invitera son correspondant à l'appeler Dorothy. Par la suite ils échangeront des sentiments affectueux (« *Affectionate regards* »). En 1980 lorsque Madame Leger sera sur béquilles

¹ *St.-John Perse, Letters*, Translated and Edited by Arthur J. Knodel, Princeton University Press, Bollingen Series LXXXVII:2, 1979.

² Lettre de DL à AJK, 9 juin 1975.

³ *Id.*, 18 novembre 1976.

⁴ *Id.*, 10 janvier 1977.

⁵ Voir, par exemple, les lettres de DL à AJK des 11 février et 9 juin 1975.

à la suite d'une chute, Knodel la raccompagnera en France pour lui venir en aide pendant son voyage.

L'Américaine fait des confidences à son ami. Elle explique, par exemple, pourquoi le poète exilé à New York n'écrivit pas ses mémoires malgré des offres alléchantes allant jusqu'à 60,000 \$ (presque un million d'euros de 2022). C'est qu'en temps de guerre le diplomate se refusait tout commentaire qui ne serait pas « à l'honneur de la France¹ ».

Avec beaucoup de verve, Dorothy Leger raconte les activités persiennes à Aix (qu'elle qualifie de Clochemerle²) et dépeint avec humour une cérémonie en 1979 où de nombreuses sommités se réunirent en présence de Jacques Chirac, alors maire de Paris, devant le 10 Avenue de Camoëns pour inaugurer une plaque en l'honneur de l'illustre résident de l'immeuble. Quand on dévoila la plaque, ce fut soudain la consternation générale, les invités découvrant une faute d'orthographe : « Ici a vécu. . . » Fou rire à peine étouffé, apoplexie des responsables³.

De son côté Knodel commente de façon acerbe les nombreux colloques persiens auxquels il assiste, décrivant « la horde de néo-pseudo-métastructuralistes⁴ » qui s'y rendait, et décrétant que le poète en aurait « détesté la prétention et le manque d'élégance⁵ ».

À cette époque le professeur californien préparait un livre, resté inachevé, sur le Secrétaire Général du Quai d'Orsay vu par les diplomates anglais et américains de son temps. Les nombreux documents qu'il avait rassemblés – dépêches diplomatiques et mémoires – figurent dans ce legs. S'y trouvent aussi des notes prises

¹ Lettre de DL à AJK, 6 octobre 1980.

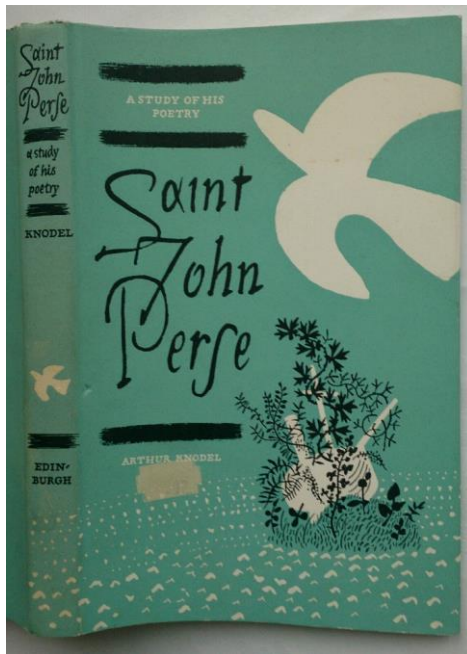
² *Id.*, 22 juillet 1981. Allusion au roman satirique de Gabriel Chevallier de 1934, repris par la télévision anglaise en 1972.

³ *Id.*, 8 juillet 1979. La plaque a été dévoilée le 12 juin précédent.

⁴ Lettre d'AJK à DL, 10 septembre 1983.

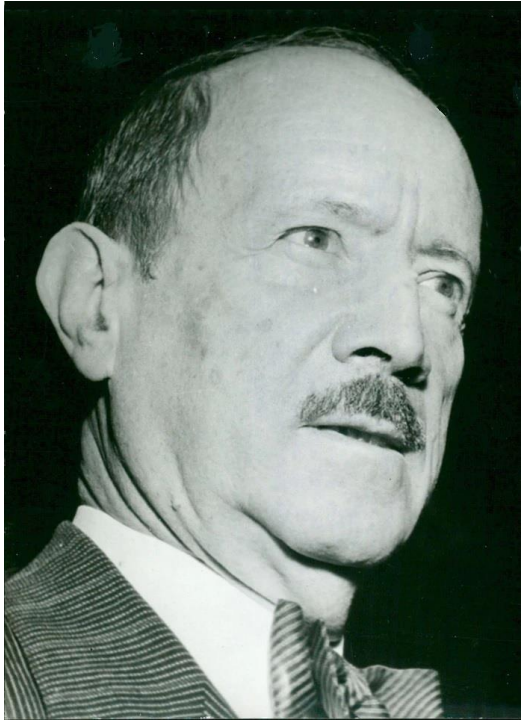
⁵ *Id.*, 27 février 1980.

par l'invité lors de multiples conversations avec Saint-John Perse (sur la Chine, Munich, Léon-Paul Fargue, Valéry Larbaud et divers critiques du moment...) Leur première rencontre date de 1962 quand il fut reçu à déjeuner à Georgetown. La conversation était aussi une mise à l'épreuve. Quand Perse sympathisait avec un convive, il proposait de l'amener à Mount Vernon, la propriété de George Washington aux alentours de la capitale. Knodel réussit le test et fut embarqué trois jours plus tard avec le poète qui lui expliquait pourquoi il aimait tant ce lieu¹. Par la suite, Arthur Knodel gardera une admiration sans bornes pour les châtelains de Georgetown et des Vigneaux. Ces nouvelles archives nous permettent de découvrir les nombreux échanges littéraires entre amis.



¹ AJK raconte cette excursion à Mount Vernon dans *Hommage à Dorothy Leger*, Aix-en-Provence, Hôtel de Ville, 1985, p. 77-79.

DOCUMENT



Prix Nobel de littérature.

Saint-John PERSE (notre photo), de son vrai nom Mario-René-Auguste-Alexis SAINT LÉGER, alias Alexis LÉGER dans la diplomatie, vient de se voir attribuer le Prix Nobel de littérature. Ce prix, d'un montant d'environ 2.170.000 frs. belges, lui sera remis par le Roi de Suède au cours d'une cérémonie qui se déroulera le 10 décembre prochain à Stockholm.

(Belga - AFP. 54182 26/10/60)

Stockholm, décembre 1960. Colloque de Saint-John Perse avec des écrivains et critiques suédois

Présentation, transcription et notes de Thomas Devallois

En raison de sa réticence à la confession médiatique, il ne subsiste aujourd'hui que peu d'enregistrements de Saint-John Perse. Son discours de réception du Grand Prix national des Lettres en 1959, et plus encore celui qu'il prononça un an plus tard en recevant le prix Nobel de littérature à Stockholm, viennent d'autant plus promptement à l'esprit des connaisseurs qu'ils sont tous deux aisément accessibles en ligne. D'aucuns s'en contenteraient peut-être.

En vérité, les archives sonores de la Fondation Saint-John Perse d'Aix-en-Provence recèlent bien des trésors, à commencer par une collection de bandes magnétiques quart-pouce, doublées par sûreté au format cassette. La bande numéro 4, d'une durée de 31 minutes et 44 secondes, est présentée comme suit par le registre d'inventaire : « Stockholm, décembre 1960. Colloque avec des écrivains et des critiques suédois. » Si la prise de son et le montage sont l'œuvre de Dominique Birman de Relles, journaliste au journal Le Monde, lequel avait précédemment couvert l'attribution du prix Nobel de littérature à André Gide (en 1947), à François Mauriac (en 1952) et à Albert Camus (en 1957), on ignore la date à laquelle l'enregistrement fut diffusé, s'il le fut jamais, en décembre 1960. Sa première translittération dans le sixième numéro de La nouvelle anabase¹ trahissait en tout cas de nombreux abrègements, sans doute imputables à la piètre qualité des versions conservées par l'INA qui en composaient la source.

La transcription ci-après entend y remédier en reproduisant intégralement et le plus fidèlement possible ce colloque suédois. La désignation des différents intervenants a fait l'objet d'une attention particulière, consistant à identifier chaque participant par son timbre de voix. Puisse le soin apporté à cette reproduction faire entendre à l'oreille interne, que le poète estimait tant², la voix par trop rare de Saint-John Perse.

¹ « À propos de documents méconnus : archives radiophoniques (octobre, novembre, décembre 1960) », Loïc Céry, in *Saint-John Perse, 1960-2010 : les 50 ans d'un Prix Nobel, La nouvelle anabase*, n° 6, Paris, L'Harmattan, 2010, p. 51-62.

² « Contrairement à ce qu'on peut imaginer, le poème français le plus expansif, ou même le plus emphatique en apparence, ne serait encore fait que pour l'oreille

Dominique Birman de Relles :

Ici Stockholm, Dominique Birman de Relles au micro.

Son âge (soixante-treize ans), son état de santé, une certaine timidité peut-être, ou plutôt un manque d'inclination pour l'ostentatoire, ont incité Saint-John Perse, lorsqu'il est venu chercher son prix Nobel de littérature en décembre 1960 à Stockholm, à fuir toute manifestation publique : il n'a pas accordé de déclaration à la presse, il ne s'est même pas adressé, comme le veut la coutume, aux étudiants. Il est resté l'homme de solitude, « l'artiste qui vise haut » (pour reprendre l'expression du Secrétaire perpétuel de l'Académie suédoise) et qui se refuse au flirt avec le public, qu'il a toujours été jusque dans son énigmatique pseudonyme. Il a cependant consenti une concession au peuple suédois qui l'accueillait et accepté un colloque avec une dizaine d'écrivains et de critiques suédois, sans témoin ... ou presque.

Ce fut un colloque détendu, franc et cordial, d'homme à hommes, d'artiste à artistes, où Saint-John Perse a démontré que son goût de la solitude n'était point mépris ou orgueil incommensurables. Rien n'en a été publié, bien entendu, dans la presse. Grâce à la bienveillance de mes collègues suédois et à la courtoisie de Saint-John Perse, j'ai pu assister à cet entretien à salon fermé, en quelque sorte, à cet entretien informel, où le poète parlait à cœur ouvert de ce qui est la substance même de sa vie : la poésie. Nous l'entendrons dans un instant, fougueux et engagé, avec ses convictions et parfois ses contradictions, dans une sorte de méditation à haute voix. Prévenu à la dernière minute, privé de ressources techniques suffisantes, et aussi pour respecter le caractère privé et intime de cette réunion, qui n'aurait évidemment pu tolérer d'importantes installations matérielles, j'ai dû me contenter d'un appareil d'enregistrement portatif. Toutes les sept

interne. » (Saint-John Perse, « Lettre à la *Berkeley Review* sur l'expression poétique française », *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1982, p. 568).

ou huit minutes, il me fallait donc interrompre l'enregistrement pour changer de bande ; d'autre part, la qualité du son n'est guère satisfaisante. Je suis donc reparti, malheureusement, avec un enregistrement plein de lacunes et de trous. Il m'a fallu, par la suite, en faire un montage pour qu'il soit cohérent, et ce montage, je l'ai fait avec respect : je ne crois pas avoir trahi ou forcé les propos de Saint-John Perse malgré les coupures que j'ai dû pratiquer, ainsi que certains regroupements de propos sur un même thème mais dispersés au fil d'une heure environ d'entretien. Je voulais éviter, surtout, d'avoir à intervenir oralement entre les diverses parties de ce montage. J'ai aussi coupé de nombreuses interventions des participants suédois dans la mesure où elles n'ajoutaient rien au colloque. Il reste donc une sorte de long monologue de Saint-John Perse. Le voici.

Saint-John Perse : J'ai toujours été frappé de ce que la critique suédoise réagit toujours sur son fonds propre quand elle examine une œuvre étrangère, au lieu de se référer, comme le font toujours les critiques étrangères, aux analyses ou aux critiques déjà faites dans le pays de l'auteur qu'on étudie. Vous partez de votre fonds propre, sans la moindre référence ni le moindre égard pour ce qui a été dit, pensé ou jugé dans le pays étranger. Et ce n'est pas seulement dans votre appréciation de l'œuvre particulière, mais dans les principes poétiques et les questions générales que vous évoquez à ces sujets. C'est toujours sur un fonds qui vous est propre. Et je ne vous dis pas cela pour vous dire des mots de complaisance, j'en parle d'expérience personnelle, peut-être un peu égoïstement : quand j'ai publié en 1956 une œuvre qui s'intitulait *Amers*, j'ai eu un concert de critiques avant même qu'elle n'ait été en partie traduite ici. Je ne le dis pas simplement parce qu'elles m'étaient favorables, mais parce qu'elles m'ont absolument surpris, d'une part, par l'indépendance, la pénétration avec laquelle vous alliez au fond de mon œuvre jugée par vous-même, et d'autre part dans tout ce qu'elles évoquaient d'ordre général sur les principes

de la conception poétique, qui varient tellement de pays à pays. J'ai trouvé que vos critiques allaient en toute indépendance au fond des choses, dans une réaction qui vous était propre. Je peux même vous citer des noms de critiques que j'ai retenus. Il y avait d'ailleurs les noms de quelques-uns de vos poètes, car – et c'est ce qui fait d'ailleurs le prix de votre critique – vous êtes tous écrivains par vous-mêmes, ayant une œuvre personnelle indépendamment de votre critique signée, ce que je considère comme très important dans la critique littéraire contemporaine : dans beaucoup d'autres pays que je ne nomme pas, la critique a une tendance à vouloir devenir presque chimique, quand elle n'est pas psychanalytique ou scientifique. Elle finit par s'attacher à la lettre plus qu'à l'esprit des œuvres, et elle ne prend jamais une œuvre ou un auteur dans sa synthèse vivante, mais s'y attache maintenant méthodiquement, presque automatiquement, comme à un laboratoire. Cela n'a plus rien de la critique vivante, intégrale, tenant compte de l'esprit comme de la lettre, qui nécessite d'ailleurs qu'on aille au fond des choses, ce qui est plus difficile à la critique étrangère à l'égard d'un auteur étranger.

Cela dit, ce n'est pas seulement cette critique qui m'a intéressé, mais les œuvres, et surtout celles des poètes. Bien entendu, c'est ce qui m'intéresse le plus. Malheureusement, elles ne m'étaient pas accessibles dans leur langue, et nous savons tous que la poésie est intraduisible. Mais autant que je pouvais la reconstituer, j'ai toujours eu l'impression que votre poésie était assez proche de notre conception de la poésie française moderne, qui a eu à faire une révolution pressentie déjà par un Baudelaire ou un Nerval, puis à travers l'éclat de génie d'un jeune homme qui était Rimbaud. Après avoir été desséchée pendant tout le XVIII^e siècle français par un siècle de pur rationalisme qui ne lui faisait pas droit du tout, notre poésie a eu à faire cette révolution, et elle a failli être sauvée un moment par le romantisme : nous avons hérité du romantisme anglais, d'abord, qui nous a remis en contact avec le sens de la nature, un sens qui est inné à jamais chez le Suédois, puisqu'il concilie la primitivité avec le sens

le plus moderne et le plus intellectuel. Mais le romantisme anglais nous avait remis en contact avec le monde physique, le monde de la nature, et par là avec le monde cosmique, lequel n'était pas du tout dans le sens français, qui est celui de l'intellectualité analytique et rationaliste pure. Le romantisme allemand nous avait apporté, après cette période de dessèchement, quelque chose comme une espèce de *pré-surréalisme* dans l'ordre de l'intuitif et de ce que l'on appelle plus couramment aujourd'hui le *subconscient*. Nous avons perdu le bénéfice de ces deux apports en France, qui brisaient notre stérilité rationaliste en poésie. Nous avons perdu cela quand le romantisme français a voulu devenir une chose d'action, conquérir un public, remporter une victoire qui était aussi bien intellectuelle que sociale, dans les mœurs comme partout ailleurs : en somme, conquérir le siècle ! Ce romantisme a dû aller à la conquête du grand public et de l'époque, et pour cela, vers des compromis, et il a fini dans de la rhétorique et du verbalisme.

Les XVII^e et XVIII^e siècles français sont des siècles où le génie français est dans l'ordre analytique et psychologique. Cela ne limite pas le sens poétique, qui est inné aussi dans notre race, mais c'est souvent à son insu qu'on est poète en France : au XVII^e siècle, dans son grand style périodique, Bossuet est poète ; toujours au XVII^e siècle, Racine est merveilleusement poète, c'est même notre plus pur poète, et pourtant c'est le processus contraire du poète tel que nous le concevons, puisqu'il écrit un drame qui a une portée purement psychologique (il ne fait pas de l'Eschyle, il fait de l'Euripide), et une fois fini, il déclare : « Il ne me reste plus qu'à le mettre en vers », comme s'il était un versificateur. Mais par le génie de la langue, tout cela devient une merveilleuse poésie. Donc c'est indirectement qu'on est poète. Et quand on arrive au XVIII^e siècle que nous évoquions, nous avons des sociologues éminents, nous avons des psychologues extraordinaires (même dans le roman), et nous avons des essayistes merveilleux, mais ce sont toujours, il me semble, de grands analystes.

Cela n'empêche pas le sens de l'infini, parce que le sens de l'infini que le monde anglo-saxon met dans l'ordre cosmique, au-delà du physique, le français le mettait dans sa civilisation et dans le puits humain : psychologiquement, il y a de l'infini aussi dans l'être humain. Notre civilisation des XVII^e et XVIII^e siècles est une civilisation de cours, de salons, et de ce qu'on appelait au XVIII^e siècle les *greniers* de philosophes. Tout cela, c'est la vie intellectuelle et psychologique, sans compter celle de nos grands juristes, de nos grands sociologues, etc. C'est le merveilleux esprit analytique français, c'était là qu'était son génie.

En France, nous faisons partir la poésie moderne dans tout son éclat complet d'un Rimbaud, après que le romantisme, qui a été libéré et pouvait nous libérer, a fini dans la rhétorique et le verbalisme parce qu'il a voulu aller à l'ordre temporel et à la conquête d'une époque : il a substitué l'action littéraire à la création littéraire. Un homme comme Victor Hugo était né magnifiquement poète, mais quand on veut conquérir le grand public et les mœurs mêmes d'une époque pour entrer dans l'ordre temporel et dans le succès même de son siècle, alors il faut aller aux compromis avec le grand public : il faut manier le théâtre, qu'il a dû manier pour cela, il faut manier le roman, qu'il a manié pour cela. Il faut substituer des modes d'action littéraire à la création littéraire, laquelle est une chose beaucoup plus solitaire, qui trouve ensuite sa liaison avec l'esprit ambiant, mais qui est de source beaucoup plus secrète, même quand elle est universelle. Eh bien, pour répondre à votre question, quand le romantisme a conquis une époque, il a substitué l'action littéraire à la création littéraire, et il a fini par la perdre. Je ne trouve pas que le Parnasse soit un salut de la poésie. Du romantisme, il est ressorti Charles Baudelaire (si l'on peut du moins le voir comme un élément post-romantique), qui fait magnifiquement liaison entre le passé classique et l'avenir de la poésie moderne, dont il a eu des prévisions par l'esprit analogique, par l'esprit des correspondances, etc. Et puis le futur s'est épanoui, comme je vous le dis, quand sont

arrivés Mallarmé, Rimbaud, Lautréamont, etc. Donc je place la perte du romantisme ...

Participant 1 : Dans le symbolisme.

SJP : Oui, car nous devons aussi beaucoup au symbolisme. Vous n'avez pas eu à faire une révolution, vous n'avez pas eu à être desséché un moment par le rationalisme, et vous n'avez pas eu à faire cette transposition. Nous avons eu à la faire. C'est déjà une affinité qui existe aujourd'hui entre nos deux poésies, alors que dans d'autres pays – et je ne nomme aucun pays, ni aucune littérature – la poésie persiste encore très souvent dans un développement rhétorique, qui est souvent de portée et de préoccupations morales ou intellectuelles. Enfin, cela n'est pas notre vraie conception mystérieuse de la poésie.

Mais quand je cherche d'autres affinités entre nos deux pays, en dehors du fond propre de la création, je me demande si cela n'est pas dans la langue. Je ne manie pas votre langue, mais j'ai un peu l'impression que votre langue vous aide à résoudre les mêmes problèmes que, pour le poète, la langue française, en ce sens que vous avez une langue que l'on dit « pauvre », ce qui est une façon d'être très riche. Comme la langue française : la langue française est pauvre en vocabulaire, très pauvre, comparée par exemple aux langues anglo-saxonnes. Si vous prenez un dictionnaire d'anglais et un dictionnaire de français, l'un est deux fois plus gros que l'autre, parce que les langues comme la langue anglaise ont un vocabulaire tellement riche, concret et plastique, qu'il faut presque un mot pour chaque chose, et parce que le mot cherche à être la chose elle-même, comme dans l'écriture idéographique où le mot cherche à être le modelé de la chose elle-même. Tandis que – et c'est par là, je crois, que nous sommes plus près de votre langue – avec une espèce de raréfaction qui tourne quelquefois pour le mieux au vocabulaire abstrait, le mot français n'est pas d'habitude un mot concret : comme on dirait en anglais, c'est un *symbol*. Comme la monnaie est un signe fiduciaire, un signe

d'échange, le mot est un signe qui lui permet d'être polyvalent, et même de pouvoir manier l'ambiguïté. S'il est au service d'une pensée, ou bien d'un sentiment, d'une impression, d'une sensation, avec tout le jeu des correspondances et des associations, et s'il ne cherche pas à être trop spécifiquement et trop concrètement un mot physique, un mot abstrait permet d'être interposé comme la monnaie pour une opération monétaire, et non pas comme le troc dans le commerce, qui est l'échange d'une chose contre une autre. Eh bien vous avez cela dans votre langue, qui est une langue où il y a des mots abstraits qui permettent d'aller très loin, et souvent de suggérer de façon polyvalente plusieurs acceptions à la fois. J'entends toujours définir votre langue comme une langue pauvre dans le vocabulaire. Le français aussi est une langue très pauvre dans le vocabulaire. C'est ce qui a fait sa richesse, son prix et sa valeur, et qui lui permet d'exprimer encore plus, par cette valeur de signe qu'est le mot français. Est-ce que je m'aventure un peu trop en parlant d'une langue qui ne m'est pas familière ? C'est à vous de me dire cela : j'arrive ici, où je sens que j'ai à répondre, quand je voudrais interroger. Dites-moi un petit peu comment vous paraît ce que je vous ai dit là, et s'il y a moins d'affinités que je ne le crois, et que je ne l'espère, entre nos deux langues et nos deux littératures.

Participant 2 : Je crois en effet, monsieur Leger, que par gentillesse vous exagérez un petit peu les qualités logiques et intellectuelles de la langue suédoise. Pas d'un point de vue concret : pour le concret, le suédois est très fort. Mais d'un point de vue intellectuel, je crois que vous la surestimez un petit peu.

SJP : Vous croyez ?

Participant 2 : Oui, je crois. Mais nous nous efforçons, en effet, de développer l'instrument que nous avons.

SJP : Si vous voulez développer un équilibre là-dedans, c'est que vous avez toujours eu inné, d'autre part, ce sens de la nature et des forces mystérieuses où baigne l'être humain. Vous avez toujours eu ce

sens-là pour compléter. Vous pouviez être à la fois concret et abstrait, vous pouviez être les deux. Vous pouviez par exemple, en poésie, aller très loin dans un ordre presque ineffable, presque indéfinissable, et en même temps ne pas perdre le contact avec le sol. Parce que le problème du poète est que plus il va loin dans une matière presque insaisissable et souvent obscure, comme il en a le droit, plus il va loin vers l'abstrait comme objet, et plus il doit rester près du concret dans l'expression : par l'image, par exemple, plastique ou physique. Car s'il emploie des moyens aussi abstraits au service d'une pensée abstraite, alors il ne reste plus rien du poète, il n'a plus qu'à être philosophe ou essayiste. Et la pensée finale du poète tend toujours vers l'abstrait : c'est la fin justifiée pour lui, et les grands thèmes éternels du poète, qui sont toujours les mêmes, finissent presque sur le plan métaphysique.

Participant 1 : Mais croyez-vous que la poésie lyrique doive toujours garder ce caractère un peu hermétique qu'elle a maintenant ?

SJP : Non ! Pas du tout ! Qu'est-ce que vous appelez « hermétique¹ » ?

Participant 1 : Oh, parce que la poésie lyrique moderne n'est pas accessible au grand public ...

SJP : Non, je vais vous le dire, il y a deux façons de comprendre l'hermétisme. Si vous appelez « hermétique » la forme elle-même, c'est-à-dire quand la forme est obscure ou compliquée, c'est inadmissible. Si c'est le fond qui est obscur, mais c'est la matière même de la poésie ! Quand vous maniez les thèmes éternels, qui touchent ou approchent presque de la métaphysique (la vie, la mort, etc.), c'est le mystère humain. Et que ce soit dans l'ordre collectif ou

¹ Le passage qui s'ouvre sur cette question (jusqu'à « Si vous parlez de l'hermétisme de la forme, non ! ») est le seul dont une diffusion radiophonique soit à ce jour recensée. Cf. « Saint-John Perse, le poète en exil », *Une vie une œuvre*, productrice Bénédicte Niogret, réalisateur Jean-Claude Loiseau, France Culture, 23 février 1995, 1 h 24.

dans l'ordre individuel, le poète aura toujours à se mouvoir dans ce mystère irréductible où nous baignons tous. Et son rôle est de l'explorer jusqu'à l'ineffable, jusqu'à l'insaisissable, jusqu'à des prémonitions et des perceptions très subtiles. Eh bien, pour explorer tout cela, il explore une matière qui est obscure. Mais l'âme humaine est obscure ! Tout est obscur ! Cela est légitime ! Ce n'est pas ce qu'on appelle de l'*hermétisme*, ou bien c'est un hermétisme absolument légitime ! Si vous parlez de l'hermétisme de la forme, non ! Le poète manie des choses obscures. Vous savez cela dans votre tradition : même dans l'ordre collectif, on va à des choses très obscures, très mystérieuses, mais par les moyens les plus précis, les plus clairs, les moins hermétiques. L'expression, la langue que vous employez, ne doit jamais être vague ou mystérieuse. Plus vous maniez une chose mystérieuse, plus votre langue doit être aussi précise que la langue scientifique : elle doit être absolument rigoureuse, claire et pure. Donc l'hermétisme est légitime sur le fond que vous traitez, mais pas sur l'expression.

Participant 1 : D'accord, mais voyez-vous, quand des poètes s'exprimant d'ordinaire d'une manière qu'on pourrait appeler « hermétique » traitent de sujets qu'on pourrait dire plus concrets, comme quand Aragon ou Éluard prennent la parole aux heures tragiques de la France, par exemple, ils s'expriment d'une façon ...

SJP : Ah, mais à ce moment-là, leur poésie devient engagée, ils ont une mission, ils ont à faire servir la poésie humainement pour un certain objet. Je ne dis pas que cela les entraîne dans une rhétorique, mais cela engendre forcément un mode qu'ils sont obligés d'employer pour jouer une certaine fonction presque publique, c'est-à-dire une fonction quelque peu verbale et oratoire. Éluard a employé ce mode pendant la Résistance, ainsi qu'à d'autres moments où il croyait devoir s'en acquitter humainement comme poète engagé. Mais il y a d'autres parties de sa poésie qui sont au contraire d'une sensibilité très pure ; vous l'appelleriez peut-être « ésotérique », mais elle ne l'est pas du tout.

Participant 2 : Sur cette question d’obscurité poétique, si vous voulez bien un exemple concret : l’obscurité de Mallarmé. Parce que vous admettez bien qu’il est obscur ...

SJP : Oui.

Participant 2 : Est-ce que selon votre définition, son obscurité réside dans la forme ou dans le fond ?

SJP : Non, je vais vous le dire. J’ai le plus grand respect, comme toute ma génération, pour Mallarmé, parce qu’il a d’abord donné moralement un exemple extraordinaire d’abnégation face à la chose poétique – le contraire des romantiques, n’est-ce pas ? Il y a chez lui un ascétisme extraordinaire. Et toute la génération d’avant moi, celle de mes aînés, qui avaient vingt ans de plus que moi et qui constituaient déjà la génération intermédiaire, laquelle est une grande génération par l’abnégation, par le désintéressement à l’égard de l’audience, du grand public et du reste, a vécu avec un respect de Mallarmé qui est surtout un respect moral pour son attitude d’écrivain devant son œuvre et pour ses exigences envers lui-même. Cela dit, même si nous lui devons beaucoup en comparaison de toute la littérature académique, officielle et mondaine qui lui était parallèle, Mallarmé a limité une chose qui n’était pas nécessaire pour rejoindre le grand public : c’est sa langue. Je ne veux pas dire sa langue dans son expression, car il a un sens de la propriété qui est essentiel, mais sa syntaxe. Vous savez, il y a une chose qui est très tentante pour le français, c’est l’héritage du latin : nous sommes tous latinistes, on ne peut pas être un bon écrivain français sans être latiniste. Et je vais vous dire pourquoi c’est une servitude : parce que, même si je vais peut-être vous choquer, je ne trouve pas du tout que le fonds de la littérature latine soit si important ni si valable. Or, nous n’en avons pas besoin comme matière, elle est relativement secondaire et piètre, mais la langue nous est indispensable. Par contre, la littérature grecque, et surtout la littérature présocratique (dont nous n’avons que des fragments), ainsi que

la grande littérature classique elle-même, constituent pour nous la *grande* littérature du passé ; mais de la langue grecque, nous n'avons pas besoin. Nous avons besoin de la substance de la littérature grecque, et sa langue ne nous sert à rien ; et nous avons besoin de la langue latine, alors que la substance latine est presque un ersatz de la magnifique chose grecque. Vous pouvez faire des exceptions, bien entendu, mais enfin je vous parais peut-être anarchiste quand je vous dis cela : je vous donne une opinion personnelle. Et pourtant, c'est pour accentuer le contraste : bien que nous n'ayons pas besoin de tout l'héritage latin dans la pensée latine (à moins que nous ne soyons juristes), la langue nous est indispensable si l'on a, comme tout écrivain français authentique, le sens de l'étymologie.

Participant 3 : Puis-je vous demander ce que vous pensez de l'avenir de la poésie : doit-elle s'orienter dans la ligne du symbolisme, et suivant l'apport du surréalisme, vers une sorte d'expression de plus en plus abstraite, ou doit-elle songer de temps en temps à l'élément populaire ? La poésie doit-elle être de plus en plus une poésie pour les initiés, ou doit-elle se ramener de temps en temps au niveau de l'enfant et de l'homme de la rue, qui attendent du poète la révélation des vérités des choses et de leur éternité ?

SJP : Je ne crois pas qu'on doive être dogmatique à ce sujet. D'abord, ce n'est pas en *voulant* atteindre la foule ou le peuple qu'on les atteint. C'est souvent sans avoir voulu les atteindre. Et il faut faire cet honneur aux sources populaires, de penser qu'elles sont souvent infiniment plus proches de percevoir les choses que la poésie qui peut paraître la plus ésotérique, la plus hermétique, parce que leur perception est quelquefois plus intuitivement neuve que celle de la littérature bourgeoise acclimatée ou intermédiaire, et que celle des milieux de culture moyenne. Par conséquent, je ne crois pas du tout qu'il faille avoir un objet précis, et dire : « Je vais faire de la poésie pour atteindre l'audience populaire ». Non, absolument pas ! Je ne le crois pas. D'autre part, je ne crois pas que ce soit un avantage d'avoir une école. Les écoles sont nécessaires à certains moments pour briser

des accoutumances, pour briser des choses qui deviennent trop statiques. La vie est une perpétuelle recreation, qui commence par de la destruction pour de la rénovation ; donc les écoles sont nécessaires, mais c'est ingrat pour elles, parce qu'ensuite, elles deviennent des limites : les écoles croient devoir illustrer leurs manifestes par des œuvres qui sont déjà limitées. C'est déjà une contrainte. Il y a des périodes entre les écoles, les écoles sont nécessaires de temps en temps pour briser quelque chose et passer à une rénovation, puisque la vie se perpétue toujours et que la poésie est en perpétuelle évolution, comme toute la vie. Mais je ne crois pas qu'on doive vouloir ne vivre que d'écoles, substituer une école à une autre indéfiniment ; je crois que c'est une erreur, et j'ai l'impression que c'est un très grand avantage pour la poésie, à certains moments, de ne pas relever d'une école particulière. Et nous sommes dans une époque, comme je le crois, dans tous les pays du monde, où la poésie a le droit de brasser toute une synthèse, sans rien refuser du passé, du présent, du futur et de ce qui est encore virtuel.

Participant 1 : Est-ce que vous croyez à un retour possible du poème conventionnel ? Du lyrique ?

SJP : Non, je n'y crois pas.

Participant 1 : Vous n'y croyez pas ?

SJP : Non, les formes conventionnelles ...

Participant 1 : Je veux dire même de Baudelaire, de Verlaine, etc.

SJP : Non, je ne le crois pas. Parce qu'un retour aux formes conventionnelles serait un produit de culture. Mais le rythme de la vie à notre époque, et même de la pensée et de la sensibilité ne se prête pas à cela. Je ne le crois pas.

Participant 3 : Je pense que les moules classiques peuvent accidentellement redevenir extrêmement aisés si un poète trouve moyen de s'exprimer naturellement par les canons classiques et traditionnels.

SJP : Alors il s'interdit beaucoup de choses.

Participant 3 : Peut-être pas. Il y a plus de limites qu'on ne le suppose dans la mesure même des traditions. Je crois que Valéry nous l'a montré dernièrement. Un autre Valéry peut revenir. Je ne crois pas qu'il faille condamner, au nom des tendances d'une époque, des choses qui ont donné de grandes œuvres.

SJP : Vous répondez de façon générale. Moi, je vous réponds d'une façon qui m'est personnelle, que je conçois à partir de la liaison entre la poésie et le rythme de mon époque. Claudel aussi vous aurait répondu de la même façon que moi. Et, mon Dieu ! j'ai discuté de cela bien souvent avec Valéry, qui était un très vieil ami, très intime.

Participant 3 : J'ai bien connu Valéry aussi.

SJP : Nous avons surtout été intimes à l'époque où il s'interdisait de publier, tout comme moi, qui avais vingt ans de moins que lui ; nous étions donc d'autant plus intimes, vivant en dehors de la littérature, pour nous dire franchement les choses. Mais à en croire tout ce qu'il me disait dans les derniers temps, je ne crois pas du tout que Valéry lui-même aurait pensé cela. Se condamner ainsi ne lui ressemblait pas, et il n'aurait jamais pensé qu'il fallût astreindre l'évolution poétique de notre époque aux formes classiques, cela je ne le crois pas.

Participant 3 : Ne croyez-vous pas que c'est uniquement une question de nature et de tempérament, plutôt que d'époque ?

SJP : Non, il n'y a pas qu'une question de nature et de tempérament. Oui, évidemment si l'on veut s'enfermer dans de l'orfèvrerie, dans une chose intellectuelle et culturelle, bien

entendu. Mais si vous voulez faire jouer à l'œuvre poétique sa fonction presque physiologique, liée à tout un rythme de notre époque, je ne crois pas, par exemple, que la forme de l'alexandrin vous le permette. Elle vous limite à autre chose. Elle vous limite à de très belles œuvres d'art, cela n'empêche rien ! Mais je ne crois pas que, par là, elle suivra le cours de la pensée, de la sensibilité et de l'imagination modernes.

Participant 3 : Je ne dis pas qu'il faille revenir à ce qui a été fait : il ne faut jamais retourner en arrière sauf accidentellement. Mais quand je vois la beauté qu'ont conservée certaines œuvres exprimées d'une manière très classique, cette pérennité prouve que, si cela est le cas pour les poètes du passé, un poète dans l'avenir peut parfaitement s'exprimer avec une aisance profonde et même bouleversante dans les vieux modes classiques. Je ne dis pas qu'il faille continuer à le suivre, mais ...

SJP : Vous aurez de la difficulté à faire passer la notion de *mouvement*, comme la notion du rythme respiratoire. Si vous voulez faire de la cristallographie, si vous voulez faire une œuvre intellectuelle, oui. Mais si vous voulez impliquer la notion de mouvement, qui n'intervient pas assez souvent dans cette chose vivante qu'est la poésie, ce n'est pas vrai. Déjà Claudel n'a pas été assez loin : Claudel a eu le souci, ce qui était déjà une révolution à son époque, de faire intervenir la mesure du mouvement respiratoire. Et c'est exact, parce que l'alexandrin ou l'octosyllabe, par exemple, sont comme un métronome. Vous pouvez y faire passer intellectuellement tous les raffinements que vous voulez, aller très loin par l'intelligence, mais physiologiquement vous n'y ferez pas passer grand-chose. Et si le poète n'est certes pas un définisseur intellectuel, je ne dis pas qu'il est un mime, mais que c'est un être qui devient le poème lui-même : il est le poème, et il est lui-même la matière poétique, il n'est pas simplement un homme qui élabore intellectuellement son poème comme dans un laboratoire. Il incarne le poème, il le devient, il le vit, il l'agit. Eh bien, en faisant cela dans

le corset d'une métrique classique, vous pouvez donner une œuvre géniale au point de vue purement intellectuel, vous ferez de la cristallographie, mais vous n'aurez pas une œuvre qui soit mystérieusement, dans son amplitude ou ses mouvements, comme les mouvements de la mer ou les mouvements de notre époque. Nous vivons sur des cycles et nous vivons sur un échange de mouvements. Claudel a déjà rendu un très grand service quand il a libéré à moitié le rythme de l'être humain dans la poésie : il a compris – mais cela n'était pas aller assez loin – qu'il fallait suivre le rythme respiratoire, lequel vous donne déjà quelque chose de moins automatique, parce que suivant le moment de passion qui passe dans un être humain, ou le bouleversement de mouvements, votre amplitude respiratoire n'est pas la même, mais elle est plus ou moins précipitée, plus ou moins large ou restreinte. Seulement, cela ne va pas encore assez loin, parce que ce sont encore des limites que la cage thoracique d'un être humain. C'est déjà très beau d'avoir donné cette respiration et cette amplitude suivant la précipitation du débit et du mouvement dans l'être humain. Mais on peut aller beaucoup plus loin, comme on peut aller dans beaucoup de complexité dans la métrique intérieure. Enfin, je ne prétends avoir aucun jugement, je ne parle que personnellement et d'instinct. Mais pour répondre à votre question, je ne crois pas que ce soit le cas. Au contraire, cela tendrait à séparer la poésie de l'être humain vivant que d'en faire intellectuellement cette belle chose dans un très beau corset.

ENQUÊTE

Ainsi M. Léger, chef de cabinet de M. Briand, est inculpé, et le juge d'instruction décide la perquisition au Quai d'Orsay.

Le Figaro, 12 juillet 1930

Alexis Leger et l'affaire Horan

Claude Thiébaut

Inculpé Alexis Leger ? Il aurait ensuite bénéficié d'un non-lieu de complaisance ? C'est à ne pas croire.

L'affaire Horan a peu intéressé les historiens¹. Elle a certes entraîné, fin 1928, la suspension de négociations engagées entre la France et plusieurs autres pays mais sans autre conséquence qu'une brève période de tension. Le but des négociations : un accord général de désarmement, et d'abord d'un désarmement naval. À terme, après l'accession d'Hitler au pouvoir, le sujet ne sera plus du tout à l'ordre du jour. Pour un historien, l'affaire est donc d'un intérêt modéré.

Seul Renaud Meltz a abordé cette affaire en quelques pages mais c'est que rien de ce qui concerne Alexis Leger diplomate ne lui est inconnu². Selon lui, elle s'inscrit moins dans l'histoire des relations internationales que dans celle des relations entre Philippe Berthelot, Secrétaire général du Quai d'Orsay, et Alexis Leger, depuis quatre ans directeur du cabinet de Briand et depuis peu, ministre plénipotentiaire et sous-directeur des Affaires politiques. Leger avait d'abord été le protégé de Berthelot, en 1928 nul n'ignore qu'il est devenu son rival³.

¹ Voir pourtant Lucien Zimmer, *Un septennat policier*, Fayard, 1967, chap. 3. L'auteur était en 1928 directeur du cabinet du Préfet de police, Jean Chiappe.

² Renaud Meltz, *Alexis Léger dit Saint-John Perse*, Flammarion, 2008, p. 276-279. Dans l'ouvrage, Horan est prénommé Joseph au lieu de Harold (répétant l'erreur du *New York Times* dans son article sur Horan du 28 août 1985).

³ Le 8 mai 1927, à l'occasion de la nomination de Leger comme Ministre plénipotentiaire, *Aux Écoutes* rappelait que Leger avait été le favori de Berthelot et que celui-ci le regrettait aujourd'hui.

L'affaire n'est mentionnée dans aucune des biographies du poète-diplomate¹.

Elle est ici présentée à partir des journaux de l'époque, consultés au jour le jour. L'intérêt de procéder ainsi est de permettre de suivre son développement comme l'ont fait les contemporains, à hauteur d'homme, et de partager leurs interrogations et leurs surprises. L'affaire a en effet connu plusieurs rebondissements, telle thèse qui faisait d'abord consensus et à laquelle comme tous nous allons croire va se trouver balayée par un autre scénario auquel nous croirons tout autant ... jusqu'à ce que celui-ci soit remis en cause.

Parmi les premiers lecteurs des journaux, il en est pour qui la progression des enquêtes a dû particulièrement importer, ce sont les personnalités qui, à des titres divers, ont été concernées par l'affaire. Certaines vont être publiquement mises en cause alors qu'elles souhaitaient demeurer dans l'ombre. Elles en savaient plus que ce que publiait la presse.

Alexis Leger est du nombre. Vivre les événements comme il les a lui-même vécus devrait permettre de mieux le connaître dans l'exercice de sa profession, de mesurer les épreuves par lesquelles il est passé aussi longtemps qu'il fut aux affaires, et *in fine*, de mesurer leurs conséquences, la plus douloureuse étant sans doute, pour le poète, de ne plus pouvoir se consacrer à l'œuvre qu'il porte en lui.

Prolégomènes

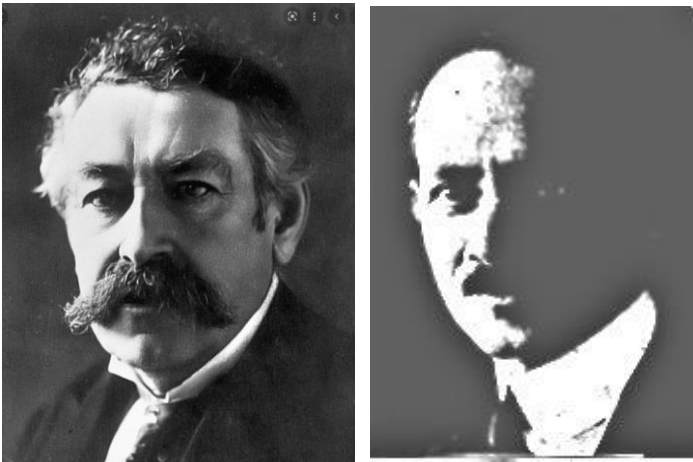
Quel est le contexte et quelles les circonstances ?

Le 6 février 1922, à Washington, avait été signé, par les représentants de neuf pays, États-Unis, Grande-Bretagne, Japon, Chine, Italie, Pays-Bas, Portugal, Belgique et France, un traité limitant

¹ Tout au plus l'affaire a-t-elle été évoquée en 2013 dans l'exposition *Le Rêve européen – Aristide Briand – Alexis Leger*, Fondation Saint-John Perse, Aix-en-Provence, juin-novembre 2013).

leurs armements maritimes. Il avait été préparé par une conférence qui les avait réunis à partir du 12 novembre 1921.

La délégation française était conduite par Aristide Briand, ministre des Affaires étrangères, assisté de Philippe Berthelot, Secrétaire général du Ministère. Entre autres personnalités, Alexis Leger, tout juste rentré de Chine, avait été invité par Berthelot à se joindre à la délégation comme « expert politique sur la limitation des armements et les questions d'Extrême-Orient¹ ».



Aristide Briand et Alexis Leger en 1921

On sait l'importance pour Leger de cette première rencontre avec Briand. Les deux hommes ne se quitteront plus, Briand jusqu'à sa mort n'aura pas de collaborateur plus fidèle, Leger lui devra en grande partie sa carrière.

¹ Selon les propres termes de Saint-John Perse dans le volume de ses *Œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1972, p. xviii. Alexis Leger, qui vient d'entrer dans la carrière, doit d'avoir été invité à l'amitié de Berthelot plus qu'à son expérience et ses compétences.

Le 25 novembre 1921, avant la fin de la conférence, Briand a quitté l'Amérique, laissant au sénateur René Viviani, ancien Président du Conseil et ancien ministre des Affaires étrangères, la mission de signer le ou les traités auxquels la conférence aura abouti. Briand a fait en sorte que Leger revienne avec lui.

Un seul traité a été signé à l'unanimité des pays représentés, appelé le « traité des neuf puissances ». Il limite le tonnage et l'armement des navires de guerre mais ne dit rien de leur nombre. Pour les questions qui n'avaient pas fait l'unanimité, deux commissions de quatre et cinq membres ont été installées, à charge pour ceux-ci de faire évoluer le texte et de s'entendre entre eux sur un texte acceptable par tous.

La commission qui nous intéresse, forte de cinq membres, avait à discuter du nombre et de la nature des armements navals, c'est-à-dire des armes dont sont équipés les navires de guerre. Elle était composée de représentants des États-Unis, de la Grande-Bretagne, du Japon, de l'Italie et de la France. Les principaux négociateurs côté français étaient Philippe Berthelot, Joseph Paul-Boncour, député, président de la commission des Affaires étrangères de l'Assemblée nationale, et Georges Leygues, le ministre de la Marine.

Dans les mois et années qui vont suivre, la presse de loin en loin va évoquer sans passion l'avancée des travaux de cette commission, ou les difficultés rencontrées. À l'été 1926 par exemple, à Genève, les discussions ont été bloquées par l'intransigeance de l'Angleterre, a-t-on dit alors, à cause de celle des États-Unis, a-t-on dit aussi, mais elles avaient repris au début de 1928.

Un compromis naval franco-britannique

Signe qu'à l'été 1928, tout allait apparemment pour le mieux, la France et le Royaume-Uni ont adopté un compromis naval, concrétisé par trois notes échangées entre les deux pays. La dernière,

du 28 juillet, présentait une synthèse générale des échanges et constituait le compromis proprement dit.

Ces documents n'avaient pas vocation à être publiés or, dès le 30 juillet, à Londres, à la Chambre des Communes, le Secrétaire d'État au Foreign Office, Austen Chamberlain, qui avait participé aux discussions côté anglais, a non seulement révélé l'existence de ce compromis mais a partiellement levé le voile sur son contenu. Il l'a fait en insistant sur le fait qu'il ne s'agissait que d'un *compromis*, d'un document de travail, d'une proposition à soumettre aux trois autres puissances membres de la même commission, les États-Unis, le Japon et l'Italie, non d'un *accord* à proprement parler.

La presse pourtant a plutôt utilisé le terme *accord*.



Titre du journal *Le Matin* du 31 juillet 1928, reprenant l'article de l'*Evening Standard* de la veille.

Des tensions en ont aussitôt résulté, spécialement entre les États-Unis et la Grande-Bretagne, en rapport avec le caractère prématuré de la publication d'informations (le texte n'en avait pas encore été

communiqué aux autres membres de la commission) puis très vite, en rapport avec son contenu. Mais ces tensions n'ont pas dégénéré en crise diplomatique du fait, notamment, qu'après les accords de Locarno (1925) allait être signé, fin août, à Paris, le pacte Briand-Kellog par lequel soixante-trois pays « condamn[aient] le recours à la guerre pour le règlement des différends internationaux et y renon[çaient] en tant qu'instrument de politique nationale dans leurs relations mutuelles¹ ». La divulgation prématurée d'informations sur le compromis naval franco-britannique pesait peu par rapport à de tels enjeux.

La circulaire Berthelot

Depuis la révélation, fin juillet 1928, par Chamberlain, de l'existence de ce compromis, on a, en France comme ailleurs, réclamé que le texte officiel en soit publié. Un article publié dans le *New York American*, le 20 septembre 1928, qui est à l'origine de l'affaire, a en partie répondu à cette attente.

En fait, l'article n'a pas, comme espéré, reproduit le texte même du compromis mais une circulaire de Philippe Berthelot à son sujet, en date du 3 août, adressée par la Direction des Affaires politiques et commerciales aux ambassadeurs en poste à l'étranger. À la tête de cette Direction, Gaston Corbin et son adjoint, Alexis Leger. Le Secrétaire général du Quai d'Orsay y faisait le point sur les discussions en une sorte d'aide-mémoire à usage interne.

On s'est d'abord presque exclusivement préoccupé de son contenu et non des moyens par lesquels il était tombé entre les mains du journaliste.

¹ Signé le 27 août 1928, il entrera en vigueur le 24 juillet 1929. Kellogg seul se verra attribuer le prix Nobel de la paix à la fin de l'année mais Briand, qui l'avait déjà reçu en 1926 avec Stresemann, y fut associé. On le verra, l'affaire Horan était trop modeste et anecdotique, finalement trop franco-française, pour qu'en résulte une rupture avec l'esprit du temps.

En Europe, le document a été présenté et analysé (mais non intégralement reproduit) le lendemain, 21 septembre, à Londres, dans l'*Evening Post*, et le jour suivant, le 22, à Paris dans *Le Matin* avec en titre ce commentaire : « L'adhésion des États-Unis n'est pas probable ». Bientôt, quand le Président Coolidge et son Secrétaire d'État Kellogg se seront exprimés, le refus des Américains de se joindre au compromis sera avéré.

Le Japon donnera son accord, pas l'Italie, mais tel est le jeu diplomatique : on traverse certes une période de tension mais il n'y a toujours rien en l'occurrence qui constitue une affaire, un scandale.

Il en ira autrement quand on s'interrogera sur l'origine de la fuite. « Comment ce document français s'est-il trouvé en possession du *New York American* ? » s'était demandé *Le Petit Parisien* dès le 22 septembre. Son hypothèse est que le document a été sorti du coffre-fort d'une des ambassades¹.

Au Quai d'Orsay, on semble valider l'idée. L'enquête administrative immédiatement lancée « sera poussée activement mais il est évident qu'elle prévoit de grosses difficultés étant donné le grand nombre de copies existantes de la circulaire divulguée dont beaucoup de postes avaient reçu communication² ».

Un journaliste de *L'Intransigeant* confirme. Il a appris au Ministère que la circulaire de Berthelot a été « tirée au ronéo et envoyée à Washington, à Rome et à Tokyo mais aussi pour information à d'autres postes diplomatiques et même à Genève », et non pas aux seules ambassades françaises, dès lors « il est bien difficile de savoir d'où [le document] est parti, où il a été soustrait,

¹ *Le Petit Parisien*, 22 septembre 1928.

² Oreste Rosenfeld, « Le scandale du compromis naval. Qu'attend-on pour publier le texte complet de l'accord », *Le Populaire*, 24 septembre 1928.

où il a été volé¹ ». Le journaliste qui suit la question pour *L'Intransigeant* est un certain Roger Deleplanque.

Plusieurs journaux ont laissé entendre que le document pouvait être un faux mais l'Angleterre puis la France ont confirmé son authenticité.

Comme le document a été publié par un journaliste étranger en poste à Paris, un certain Harold T. Horan, il est apparu très vite que c'est à Paris, au sein du ministère des Affaires étrangères, qu'il fallait enquêter et non du côté des ambassadeurs ni ailleurs.

La presse s'est emparée du sujet, la question de l'existence et de l'identité d'un informateur au sein du Ministère s'est faite de plus en plus présente et pressante au fil du temps. « Qui a communiqué [le document] au *New York American* ? À qui l'a-t-on soustrait² ? ». « D'où vient la fuite ? Comment cette lettre adressée à des ambassadeurs a-t-elle pu tomber entre les mains de la Presse ?³ ».

À en juger par le nombre des articles qui sont consacrés à la question de la fuite, ce point précis intéresse le public au moins sinon plus que le contenu du texte. Il n'est guère que *Le Populaire* pour soutenir que « ce n'est pas cela qui intéresse l'opinion publique justement émue par les révélations américaines⁴ ». Ce faisant, le journal exprime un souhait et non une réalité.

Le ministère des Affaires étrangères veut manifestement faire baisser la pression quand il fait savoir que « l'accord intervenu ne comporte ni entente d'état-major, ni convention politique, ni clauses

¹ *L'Intransigeant*, 23 septembre 1928.

² *L'Œuvre*, 23 septembre 1928.

³ *La Dépêche du Berry*, même date.

⁴ O. Rosenfeld, *Le Populaire*, 24 septembre 1928.

secrètes d'aucune sorte¹ ». Beaucoup de journaux le répètent. Titre de *La Croix* : « Une révélation qui n'en est pas une² ».

Harold T. Horan, chef de l'agence parisienne de l'*International News Service* et correspondant à Paris du *New York American*, a été très vite convoqué au Quai d'Orsay et il semble bien que dès le 23, l'enquête était bouclée puisque on en était déjà au chapitre des sanctions. *L'Humanité* en effet, ce même jour, croit savoir que le journaliste américain « allait être invité à quitter le territoire français ».

L'agence *International News Service*, de même le *New York American*, étant la propriété, avec beaucoup d'autres journaux, de Randolph Hearst, le très francophobe magnat de la presse américaine³, il est évident que le but de la publication du document a été de faire capoter la négociation en cours et d'empêcher que les États-Unis ne rejoignent l'accord franco-britannique. Le titre de l'article de Horan était tout sauf neutre :

Deux nations d'accord contre les États-Unis. Une lettre du ministère français des Affaires étrangères montre qu'on a fait fi des considérations américaines relatives aux croiseurs et aux canons⁴.

¹ Communiqué du Ministère français des Affaires étrangères en date du 22 septembre 1928, dans tous les journaux du lendemain, quelquefois sous le titre « La mise au point de M. Briand » (*Le Progrès de la Côte d'Or*, 23 septembre 1928).

² *La Croix*, 23 septembre 1928.

³ Orson Welles s'en est inspiré pour son *Citizen Kane*. Sur Hearst, voir sa notice en annexe.

⁴ Traduction dans *Le Journal* du 22 septembre 1928 et *Le Progrès de la Côte d'Or* du 23. Titre original : « *Two Nations in Agreement Against the United States – French Foreign Office letter shows the American contention regarding cruisers and guns is disregarded* ».

Toute la presse française le répète :

Que cette publication faite par un journal américain constitue une suprême manœuvre pour essayer de faire échec au compromis franco-britannique, c'est évident¹.

Paul Cambon, qui jusqu'en 1920 avait été l'ambassadeur de la France à Londres, exprime la même idée presque dans les mêmes termes :

Cette publication ne visait de toute évidence qu'à tenter une pression suprême en vue de faire échec à l'accord franco-britannique².

Les milieux officiels anglais avancent pourtant une tout autre hypothèse quant au but poursuivi, assortie d'une accusation gravissime contre la France. À Paris, seul *Le Populaire* en fait tardivement état, pour la contester :

C'est le gouvernement français lui-même qui a fait le nécessaire pour que le document diplomatique confidentiel tombe entre les mains de M. Hearst et soit publié dans ses journaux. [...] Le dessein du gouvernement, ou au moins du ministre des Affaires étrangères, était, en rendant les clauses du « compromis » publiques, de contraindre la Grande-Bretagne à s'y tenir strictement en dépit de l'hostilité manifeste des États-Unis³.

Le but aurait donc été non pas de faire échouer l'accord mais au contraire de forcer la Grande-Bretagne à l'accepter. L'idée est répétée, et à nouveau contestée, dans le même journal le 5 octobre 1928 :

Le bruit a couru en Angleterre *dans les milieux les plus officiels* que la presse Hearst tenait le document du gouvernement français lui-même, et que par cette indiscretion calculée, le Quai d'Orsay avait voulu piquer d'honneur l'Angleterre, la pousser à tenir bon contre le refus américain déjà certain. Nous avons déjà dit que nous tenions ces propos pour extravagants⁴.

¹ *Le Temps*, 23 septembre 1928.

² *La Dépêche du Berry*, 30 septembre 1928.

³ *Le Populaire*, non signé, « Des bruits étranges », 28 septembre 1928.

⁴ *Ibid.*, « Le roman du compromis naval », article signé par Léon Blum lui-même, 5 octobre 1928. Souligné dans le texte.

Bizarrement, *Le Populaire* est le seul journal de toute la presse française¹ à faire écho à ces « bruits étranges ». Aucun autre en effet, dans un premier temps, n'a repris l'idée, fût-ce pour, comme Blum, la contester. On le verra, les journaux seront bientôt obligés d'envisager comme plus que probable l'hypothèse d'une fuite volontaire, décidée au Ministère, pour des raisons à définir.

De l'enquête qu'a menée le Ministère depuis la publication par Horan de la circulaire de Berthelot, rien de précis n'a d'abord transpiré dans la presse. On saura seulement plus tard qu'Horan, une première fois convoqué au Quai d'Orsay, reçu par Paul Bargeton, chef du service de la presse², avait indiqué que c'est Hearst, son patron, qui, en septembre, lors d'un de ses séjours à Paris, lui avait remis la circulaire de Berthelot pour que le texte en soit transmis à Londres, et de là à New York, en vue de sa publication. C'est également plus tard qu'on aura confirmation que Horan avait effectivement, dès ce moment été prié – et avait accepté – de quitter le pays.

On apprendra de même tardivement qu'au sortir du Ministère, Horan avait immédiatement informé son patron qu'il était menacé d'expulsion et que Hearst s'était aussitôt rendu à Washington pour rencontrer Kellogg, le Secrétaire d'État, et obtenir qu'une protestation officielle soit élevée contre la France. Il avait confirmé dans ses journaux les déclarations de son collaborateur selon lesquelles c'est bien lui, Hearst, qui lui avait remis le document.

¹ Certains journaux étrangers, notamment le *Hamburger Nachrichten* et le *Daily News*, ont formellement accusé le gouvernement français « d'avoir communiqué lui-même le document afin de forcer la main à l'Angleterre par sa publication » (S. Saily, *op. cit.*, *L'Information sociale*, jeudi 18 octobre 1928).

² Henry Barde, *L'Œuvre*, mercredi 10 octobre 1928, *Bonsoir*, jeudi 11 octobre 1928.



Premières photos publiées de Hearst (à gauche, dans *Comoedia*)
et de Horan (à droite, dans *La Volonté*), 10 octobre 1928.

Kellogg s'est borné à demander à son ambassadeur à Paris Myron T. Herrick, d'aller aux renseignements et de solliciter l'indulgence des autorités françaises pour Horan¹. De tout ceci, on n'a d'abord rien su.

Qui à Paris a décidé de se satisfaire des réponses de Horan et obtenu de lui qu'il quitte volontairement la France, discrètement, sans arrêté d'expulsion ?

Étonnante cette décision qui revient à se priver de la possibilité de l'interroger de nouveau, pour les besoins de l'enquête. Est-il sûr qu'alors, on souhaitait vraiment qu'elle aboutisse ?

Un fait semble confirmer que le Ministère ne souhaitait pas qu'on s'intéressât trop à l'origine de la fuite : il a banalisé le document en le faisant publier, le 5 octobre 1928, dans la presse amie, en l'occurrence *L'Écho de Paris*. Le texte sera intégralement reproduit dans la plupart des autres journaux à partir du lendemain. L'idée serait

¹ Ce n'est pas l'ambassadeur qui, à Paris, fera la démarche auprès du Quai d'Orsay mais le chargé d'affaires, Norman Armour

que plus il sera connu, moins sa fuite éventuelle sera grave et moins on cherchera à en identifier le responsable.

Dans le même but, le Ministère n'a pas non plus fait savoir qu'Horan a été une seconde fois convoqué, le samedi 6 octobre 1928, au motif qu'il n'avait pas encore quitté le pays comme il s'y était engagé¹. Y a-t-il à nouveau été interrogé sur ses contacts au Ministère ? Les noms de possibles complices ont-ils alors été prononcés ? Cela n'est pas exclu mais la presse jamais n'en dira rien. L'a-t-on alors averti de l'imminence de son interpellation et des risques qu'il encourait s'il demeurait plus longtemps ? C'est possible mais on n'en a rien su. Pas plus qu'on ne saura qui l'a reçu. Si c'était à nouveau Bargeton, la presse en aurait fait état, comme pour la première fois.

Qui l'a reçu ? Berthelot, Leger ? Il est sûr que l'un, en sa qualité de Secrétaire général du Ministère, comme l'autre, chef du cabinet de Briand, eurent connaissance de cette affaire, et il est très probable qu'ensemble ou séparément, ils ont été parmi les premiers interlocuteurs de Horan : ils ont donc pu l'être lors de cette seconde convocation de Horan au Ministère.

Berthelot ou Leger ? Ce qu'on saura seulement, plus tard, c'est que personnellement, Berthelot n'était pas favorable à l'idée d'expulser Horan parce qu'on pouvait encore avoir besoin de l'interroger. On ne voit pas dès lors, en dehors de Leger et Briand, qui aurait pu être en situation de décider l'expulsion de Horan. Quant à l'en informer, on imagine mal un ministre en personne recevoir le journaliste et de toute façon, Briand était alors chez lui, à Cocherel, loin de Paris. Reste donc Leger.

¹ « Mr. Horan was again called to the Foreign Office on Saturday, after Embassy Officials here had interceded in his favor » (« M. Horan a de nouveau été appelé au ministère des Affaires étrangères samedi après que les fonctionnaires de l'ambassade eurent intercedé en sa faveur »), *International Herald Tribune*, Paris, mardi 9 octobre 1928.

Au Quai d'Orsay, le samedi 6 octobre, on a apparemment voulu donner à Horan une dernière chance de disparaître. Et se donner une dernière chance que l'affaire n'éclate pas.

De fait, Horan n'ayant pas quitté le territoire, la police interviendra deux jours après sa seconde convocation au ministère des Affaires étrangères. S'il l'avait quitté, l'affaire aurait pu ne pas éclater puisque personne en France n'aurait plus été en mesure de l'interroger de nouveau, le risque qu'il révèle enfin le nom du ou des responsables de la fuite était écarté. Dès le lendemain de l'« arrestation » de Horan (le terme sera contesté), celle-ci est dans de nombreux journaux, en France et dans le monde, particulièrement aux États-Unis, puis dans toute la presse.

***Dramatic Scene in Rue de la Paix*¹**

Le lundi 8 octobre 1928, à 13 heures, en pleine rue, Horan a été contraint de se rendre à la Préfecture de police, quai des Orfèvres, et y a été retenu pendant sept heures².

Ses collègues de l'*International News Service*, prévenus par l'un d'entre eux qui avait assisté à la scène, inquiets de son sort, se présentèrent au Quai d'Orsay, supposant que le Ministère pouvait ne pas être étranger à l'affaire. La presse, y compris aux États-Unis, en témoignera :

Alors que la rumeur de l'arrestation d'Horan se répandait, les journalistes ont interrogé les sources les plus élevées du ministère des Affaires étrangères, sans succès. Tous les fonctionnaires ont exprimé une entière surprise³.

¹ Titre de l'*International Herald Tribune*, mardi 9 octobre 1928.

² Lucien Zimmer (*op. cit.*) se trompe quand il date l'interpellation de Horan du samedi 6 octobre 1928.

³ « *As the rumor of Horan's arrest spread, newspapermen tapped the highest sources in the Foreign Office, all to no avail. All officials expressed entire surprise* », *The Nassau Daily Review*, Freeport, État de New York, mardi 9 octobre 1928.

Le Quai d'Orsay a nié savoir quoi que ce soit sur l'affaire¹.

William Bird, le président du Comité de la presse anglo-américaine, ne voyant pas Horan venir à leur rendez-vous – les deux hommes devaient déjeuner ensemble –, et averti par ses collègues de l'*International News Service*, se rendit lui aussi au Ministère « pour protester contre la mesure dont M. Harold Horan avait été l'objet ». À lui, on n'a pas osé mentir mais on a minimisé les faits, « il [lui] fut répondu que M. Horan n'avait pas été arrêté, mais simplement interrogé² ». Quand il communiquera officiellement sur l'affaire, le Ministère affirmera de même que « M. Harold Horan a été très courtoisement appréhendé rue de la Paix par des policiers³ ».

Peu après vingt heures, à sa sortie de la Préfecture de police, Horan se rendit à son agence et fit à ses collègues un récit détaillé de ce qui lui était arrivé. C'est ce qui explique que dès le lendemain matin, mardi 9, les deux journaux américains de Paris, l'*International Herald Tribune* et le *Chicago Tribune*, appartenant tous deux au même groupe de presse que l'agence *International News Service*, aient été en mesure de publier son récit.

L'*International Herald Tribune* évoquera « un hold up spectaculaire » (« *a spectacular hold up*⁴ ». Le décalage horaire aidant, l'information est donnée ce même jour dans de nombreux journaux américains qui en rajouteront un peu en matière de sensationnel avec « coup de sifflet strident d'un policier » (« *shrill whistle of a policeman* ») et intervention d'au moins cinq policiers et

¹ « *The Quai d'Orsay denied that it knew anything about the matter whatsoever* », *The Chicago Tribune and the Daily News, Europe's American Newspaper*, Paris, mercredi 10 octobre 1928.

² Jean-Gabriel Lemoine, « Les indiscretions sur l'accord franco-anglais », *L'Écho de Paris*, mardi 9 octobre 1928.

³ *Le Journal*, mardi 9 octobre 1928.

⁴ J. C. MacDonald, *International Herald Tribune*, jeudi 11 octobre 1928.

d'un « officier en civil accompagné d'adjoints » (« *officer in plain clothes accompanied by aides* »), sous les yeux une « foule énorme » (« *tremendous crowd* »), d'où des titres tels que « Une scène d'enlèvement de Far-West rue de la Paix » (« *A Far-West Kidnapping Scene on the Rue de la Paix* »), « Sept heures au secret » (« *Seven Hours Incommunicado* »), « Le retour de l'Inquisition » (« *The Return of the Inquisition*¹ »).

En 1985, le journaliste J. C. MacDonald publiera ses souvenirs de la scène dont il fut témoin avec « des centaines de personnes » (« *hundreds of persons had witnessed the arrest* »). Arrivée du commissaire : « Dans des hurlements de freins, une grande limousine a aussi surgi et plusieurs agents excités de la Sûreté Générale (Services secrets) en ont sauté » (« *With screeching brakes a large limousine drew up also, and out hopped several excited agents of the Surete General (Secret Service)*² »).

Le mardi 9 octobre 1928, les journaux français ont eux aussi évoqué plus ou moins longuement les événements de la veille, à Paris comme en province *Le Phare de la Loire*, *La France de Bordeaux et du Sud-Ouest*, *La Gazette de Biarritz-Bayonne* et *Le Petit Marseillais*. À partir du mercredi 10 octobre, tous les journaux parisiens en parleront, immédiatement relayés par tous les titres de province et cela quotidiennement, pendant une dizaine de jours, de *L'Écho d'Alger* à *L'Avenir du Tonkin* et à l'étranger, du *New York Times* au *Guardian* de Londres et jusqu'aux journaux d'Ottawa et de Sidney.

Outre les deux journaux américains de Paris, un quotidien français du matin a joué un rôle important dans l'affaire, *L'Écho de Paris*, déjà plusieurs fois nommé. Il se trouve en effet qu'à la sortie de la Préfecture de police, Horan, avant même d'aller retrouver ses

¹ Relevé effectué, entre autres, par *The Nassau Daily Review*, Freeport, État de New York, mardi 9 octobre 1928.

², *New York Times*, 26 août 1985.

collègues, a rencontré un collaborateur de ce journal, Jean-Gabriel Lemoine, si bien que celui-ci pourra, seul de tous ses confrères et concurrents français, faire des événements un récit circonstancié et reproduire les propos de Horan.

Le récit de Lemoine, paru dès le mardi 9 octobre 1928 au matin, en même temps que les deux quotidiens américains de Paris, contraste avec les autres journaux français qui d'abord se bornent à mentionner l'incident en quelques lignes. Les journaux du soir, dont les collaborateurs avaient découvert l'affaire dans *L'Écho de Paris*, en furent réduits, faute d'informations, à seulement reproduire l'article de Lemoine ou à le paraphraser, le temps que leurs propres enquêtes leur permettent d'en dire davantage.

Il se peut que Lemoine se soit trouvé par hasard au bon moment au bon endroit mais il est possible aussi qu'il ait bénéficié d'informations privilégiées, le directeur de son journal, Pertinax, étant, parmi les journalistes, un des plus proches d'Alexis Leger.

D'un journal à l'autre, les textes varient seulement sur des détails. Certains disent qu'Horan a été intercepté alors qu'il était dans un taxi, d'autres, les plus nombreux, qu'il conduisait son propre véhicule, qu'un homme est monté à son côté et qu'Horan est resté au volant jusqu'à la Préfecture de police. Le nom de cet homme, Faux-Pas-Bidet, un commissaire affecté à la Sûreté nationale, sera révélé plus tard.

Les aveux de Horan

Sommé d'indiquer sa source, Horan a d'abord refusé, comme est censé le faire tout journaliste, mais, menacé du pire s'il n'obtempérait pas, il a cédé. Sinon, lui a-t-on dit, il allait être incarcéré à la Santé, le temps qu'un juge d'instruction soit nommé, que celui-ci mène une enquête préliminaire qui, immanquablement, déboucherait sur un procès avec six ans de prison à la clef.

Horan a alors seulement répété ce qu'il avait déjà dit lors de ses convocations au Quai d'Orsay, à savoir que c'était bien lui qui avait fait parvenir le document aux États-Unis mais que celui-ci lui avait été remis à la mi-septembre par son patron, Randolph Hearst, de passage à Paris. Les policiers n'auraient pas réussi à lui faire dire quoi que ce soit d'autre. Après avoir signé sa déposition, Horan fut autorisé à quitter librement la Préfecture de police, à la condition de s'engager à quitter, spontanément là encore (?), le territoire dans les deux jours. C'est ni plus ni moins ce qui avait été décidé au Quai d'Orsay.

On lui aurait refusé de contacter un avocat (pourquoi un avocat dira-t-on puisqu'officiellement il n'était pas arrêté) ni quiconque à l'extérieur, par exemple ses confrères de l'*International News Service*. Il n'avait pas déjeuné et c'est tout juste si on l'a autorisé à se faire apporter un sandwich au jambon et une bière. On le verra, d'autres seront moins bien traités.

Mais tout ceci n'est que ce que la presse en dira d'abord, sur la foi des déclarations de l'intéressé.

Averti de la mésaventure de Horan, Hearst, son patron, de New York, avait aussitôt envoyé un représentant à Washington auprès du Secrétaire d'État, Frank Billings Kellogg, pour dénoncer le scandale et obtenir enfin que les États-Unis interviennent. Il était alors 21 heures à Paris mais 15 heures à New York. Le représentant de Hearst fut aussitôt reçu. Le lendemain, mardi 9 octobre, Hearst viendra en personne à Washington pour être reçu par le Président Calvin Coolidge dans le même but. L'arrestation d'un citoyen américain, d'un journaliste qui plus est, était une première et avait de quoi faire réagir les plus hautes autorités du pays¹.

¹ « *This is the first time that an American correspondent has been expelled in connection with his professional activities* », *International Herald Tribune*, Paris, mardi 9 octobre 1928.

Hélas pour Hearst, Coolidge n'avait manifestement pas l'intention de provoquer un incident diplomatique, si peu de jours après la signature à Paris du pacte Briand-Kellog. Dès le premier jour, avant même d'avoir reçu Hearst, il avait déclaré :

L'affaire du journaliste américain Horan ne peut concerner que le gouvernement français et elle ne justifie pas une intervention du gouvernement de Washington ; celui-ci désire cependant protéger les citoyens américains¹.

La presse rendit compte en ces termes de la réponse de Kellogg au représentant de Hearst :

Réglant son attitude sur l'avis donné par le président Coolidge, le département d'État ne donnera pas suite à la requête de M. Hearst qui a fait une démarche pour réclamer une enquête officielle des autorités américaines².

Le Secrétaire d'État a seulement demandé à son ambassadeur en France, de se rendre au Quai d'Orsay pour obtenir des explications.

Quant au président Coolidge, recevant Hearst lui-même, il lui aurait déclaré :

Je crois que l'arrestation de Horan est une affaire domestique de la France et que les États-Unis ne peuvent rien faire. Dans cette circonstance, la France a agi dans la limite de ses droits³.

À Paris, c'est à nouveau Norman Armour, le chargé d'affaires américain qui a, au nom de l'ambassadeur, effectué la démarche voulue par Kellogg. Il fut reçu au Ministère dès le mardi 9 octobre 1928 après-midi, par le Directeur des Affaires politiques et commerciales, Charles Corbin. Celui-ci lui aurait donné tous les

¹ « L'opinion de M. Coolidge, Washington, 9 octobre 1928 », *L'Œuvre*, mercredi 10 octobre 1928.

² *L'Ouest-Éclair*, jeudi 11 octobre 1928.

³ *Le Petit Journal*, vendredi 12 octobre 1928, *Le Temps*, samedi 13, d'après une dépêche de l'agence Havas.

détails sur l'interrogatoire subi par le journaliste et susceptibles de le rassurer, notamment que celui-ci « n'a pas été arrêté, [qu'] il n'a été que soumis à un interrogatoire et [qu'] il a consenti de lui-même à quitter la France avant jeudi¹ ». Dans *L'Œuvre*, il sera bien précisé qu'Armour était « venu seulement aux renseignements [et qu'il] n'a fait aucune représentation au Quai d'Orsay² ». Toujours informé à bonne source, *L'Écho de Paris* confirmera qu'Armour « n'a pas protesté contre la sanction prise à l'égard de M. Horan, il a simplement demandé [que l'ambassade soit] tenue au courant des faits » et sollicité, comme on le lui avait demandé, l'indulgence des autorités françaises pour Horan

Ce même mardi 9 octobre 1928 après-midi, William Bird, le président du Comité de la presse anglo-américaine, réunit les membres de son organisation et ensemble, à l'unanimité, ils décidèrent d'adresser à Poincaré, le président du Conseil, et à Briand, le ministre des Affaires étrangères, l'un et l'autre absents de Paris, deux télégrammes pour protester contre la décision d'expulser Horan, demander qu'elle soit rapportée, pour demander un complément d'enquête et pour rappeler les autorités françaises au respect des droits de la presse, notamment du droit, pour un journaliste, de ne pas révéler ses sources.

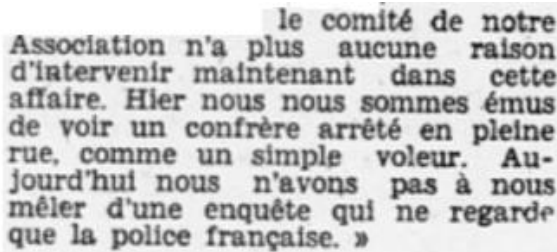
Bird se présenta au Ministère le jour suivant, mercredi 10 octobre 1928 après-midi, avec plusieurs membres de son organisation, pour y déposer officiellement son télégramme à Briand. Ils y furent reçus par le Secrétaire général, Berthelot, qui, après en avoir pris connaissance, affirma à ses interlocuteurs que la situation de Horan n'était pas encore définitivement arrêtée et que pour l'heure, il avait été décidé de l'autoriser à demeurer en France jusqu'à la fin

¹ « Ce qu'on en pense au Quai d'Orsay », *L'Écho de Paris*, mercredi 10 octobre 1928.

² Henry Barde, *L'Œuvre*, mercredi 10 octobre 1928.

d'une nouvelle enquête. Aussi bien, c'est ce que personnellement Berthelot souhaitait depuis le début.

Berthelot dit aussi – et autorisa Bird à le répéter – « ses regrets de la façon un peu cavalière avec laquelle le journaliste américain a été conduit lundi à la Préfecture¹ ». Bird sortit pleinement satisfait du Quai d'Orsay et le fit savoir aussitôt dans un communiqué. Il adoptait la même attitude que son gouvernement :



le comité de notre Association n'a plus aucune raison d'intervenir maintenant dans cette affaire. Hier nous nous sommes émus de voir un confrère arrêté en pleine rue, comme un simple voleur. Aujourd'hui nous n'avons pas à nous mêler d'une enquête qui ne regarde que la police française. »

Puisqu'on ne demandait plus à Horan de quitter le pays, qu'au contraire on lui demandait désormais d'y demeurer, la Préfecture de police a alors cherché à l'avertir mais ne sut l'atteindre. Elle alerta la police des frontières pour l'intercepter s'il s'y présentait. On apprit plus tard, le vendredi 12 octobre, qu'il avait quitté Paris pour Bruxelles le mercredi 10 à midi, qu'il avait été vu à Anvers, à moins que ce ne fût Ostende, puis à Londres, et qu'aux dernières nouvelles, il voguait vers les États-Unis.

En France, à l'étranger, des voix s'étaient élevées contre la décision d'expulser Horan mais sans faire les gros titres de la presse. Le syndicat de la presse socialiste éleva une protestation² mais aussi plusieurs journaux comme *La Liberté*, *Paris-Midi* et *L'Intransigeant*, d'où ce titre à peine exagéré du *Chicago Tribune* : « *Parisian Press*

¹ *L'Ouest-Éclair*, jeudi 11 octobre 1928.

² *Id*, *ibid*.

*Defends Horan*¹ ». En Allemagne, le *Berliner Tageblatt* affirme que « Tous les journaux devraient protester contre une telle atteinte à la liberté de la presse² » et ajoute qu'on « ne peut croire que la police [ait] agi d'accord avec le ministère français des Affaires étrangères ».

Ces réactions sont naturelles, de plus elles n'interfèrent pas avec le fond de l'affaire, aussi ne l'ont-elles pas relancée. Elles la relanceront d'autant moins que très vite, à la suite de certaines révélations, elles n'auront plus de raison d'être.

Et des révélations faites par Leger qui vont faire entrer l'affaire dans une nouvelle phase.

Coup de théâtre

Poincaré, depuis sa résidence de Sampigny, avait immédiatement répondu au télégramme de Bird et des journalistes américains pour affirmer que l'affaire relevait du Quai d'Orsay. Briand, depuis sa résidence de Cocherel, dans la soirée du mercredi 10, fit savoir qu'il avait « chargé Léger de voir le comité de la presse anglo-américaine³ ». Il est clair que c'est lui, Leger, plus que tout autre, qui suivait cette affaire.

Bird et ses collègues furent donc finalement reçus par Leger dès le lendemain, jeudi 11 octobre 1928 au matin, de 10 h 30 à 12 h 15 et le moins qu'on puisse dire est qu'effectivement l'affaire était en train de prendre une autre tournure. À l'issue de la réunion, le Quai d'Orsay dans un communiqué affirmera que les explications données aux journalistes les ont pleinement satisfaits⁴. Aucun journal n'a démenti.

¹ « La presse parisienne défend Horan », *Chicago Tribune and the Daily News*, Paris, 10 octobre 1928.

² *Berliner Tageblatt* du mardi 9 octobre 1928, cité par *L'Ami du Peuple* et *L'Action française* du 11.

³ « L'expulsion de Horan différée », *Journal des Débats*, 12 octobre 1928.

⁴ Texte intégral du communiqué le 11 octobre 1928 dans *La Gazette de Biarritz-Bayonne et de Saint-Jean de Luz*, le 12 dans tous les autres.

La délégation s'est déclarée satisfaite des explications qui lui ont été fournies. Elle a prié M. Alexis Léger de remercier M. le ministre des Affaires étrangères d'avoir bien voulu lui donner l'occasion de s'acquitter, dans le plus bref délai, du mandat qu'elle avait reçu.

Le communiqué avait été rédigé en commun par Leger et les journalistes.

Qu'a donc dit Leger aux journalistes pour qu'il obtienne ce beau résultat ? *Le Matin* en rend compte le lendemain, vendredi 12 :

[Leger] leur donna connaissance des déclarations faites par M. Horan lors de son interrogatoire à la Préfecture de police. Non seulement le représentant de M. Hearst avait avoué qu'il s'était procuré le document par des moyens illicites, mais encore il avait donné des indications précises sur les personnes dont il s'était assuré le concours¹.

Personne ne le savait alors mais ces personnes dont Horan avait donné les noms le lundi, lors de son interrogatoire, avaient été longuement interrogées à la Préfecture de police pendant toute la journée du mercredi 10 et avaient avoué leur implication dans la fuite du document. Leger en avait aussitôt été averti d'où les révélations qu'il fit aux journalistes américains le jeudi 11 au matin.

Les journalistes américains, après avoir entendu Leger, en tirèrent immédiatement les conséquences : ils exclurent Horan de leur organisation pour faute professionnelle et pour leur avoir menti. Toute la presse s'en fit l'écho.

Leger avait-il précisé le nom du ou des informateurs de Horan au cours de son entretien avec les journalistes américains ? Peut-être, peut-être pas. En tout cas il les connaissait. S'il l'a fait, ses interlocuteurs ne divulgèrent pas immédiatement ce qu'ils avaient appris de Leger, sans doute à sa demande.

¹ *Le Matin*, vendredi 12 octobre 1928.

L'identité des suspects a officiellement été communiquée à l'ensemble des journalistes accrédités au Quai d'Orsay le lendemain matin, vendredi 12 octobre 1928. L'information sera donnée le jour-même dans un journal de province, *La Gazette de Bayonne-Biarritz et Saint-Jean-de-Luz*¹, les journaux de Paris ne la donneront que le lendemain, de même la plupart des autres journaux de province.

Ce vendredi 12 octobre, en recevant les journalistes, Paul Bargeton a donné les noms des personnes incriminées pour « remettre l'affaire dans ses limites véritables et faire justice de certaines informations fantaisistes ».

Il [Bargeton] a tenu à affirmer que seules trois personnes étaient mêlées à cette affaire : M. Harold Horan, qui est en fuite, M. Roger Deleplanque et M. de Noblet², qui appartient au bureau de la presse du Quai d'Orsay³.

Depuis le mercredi 10 octobre, des rumeurs plus ou moins explicites et contradictoires étaient apparues dans plusieurs journaux, toutes en même temps, quant à l'identification d'au moins un suspect. Origine probable de ces rumeurs : des bouts de confidences faites à des journalistes par des policiers proches de l'enquête en cours.

Il semble que dans plusieurs rédactions, on savait déjà ce qu'il en était. Sans donner aucun nom, on évoquait deux suspects, un journaliste et un fonctionnaire du Quai d'Orsay, *L'Écho de Paris* comme d'autres expliquant que si on n'était pas plus précis, c'était que « l'enquête n'a[vait] pas encore achevé de déterminer la responsabilité exacte du jeune secrétaire d'ambassade⁴ ».

¹ Le journaliste a mal transcrit le nom de Roger Deleplanque qu'il nomme Georges de Leblanque.

² Voir en annexe la note sur Deleplanque et Noblet.

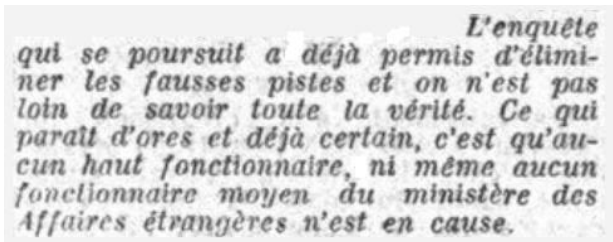
³ « La lumière est faite », *Le Petit Journal*, 14 octobre 1928.

⁴ Comment et par qui les documents furent-ils remis à M. Horan, *L'Écho de Paris*, 13 octobre 1928.

Selon *Le Petit Journal*, « le bruit courait [dès le jeudi 11] qu'une première arrestation avait été effectuée¹ ». Son presque homonyme, *Le Journal*, confirme et précise qu'il s'agirait « d'un de ces hommes qui mettent parfois leurs relations mondaines au service de la police et qui évoluent en marge à la fois de la diplomatie et des affaires² ». *Le Petit Journal* croit savoir qu'il s'agit d'un policier en poste au Quai d'Orsay. Selon *Centre-Ouest*, il pourrait s'agir de la même personne, « un quasi-diplomate et policier mondain dont tout le monde sait le nom³ ». *Le Matin*, *Le Gaulois* et d'autres évoquent deux arrestations. Toutes ces rumeurs s'avèreront fausses.

Le Préfet de police se crut obligé, le vendredi 12, de préciser qu'« aucune arrestation concernant un fonctionnaire du ministère des Affaires étrangères n'a été opérée ni envisagée⁴ ». Pourquoi cette précision sinon parce que la rumeur en circulait ?

Le Petit Parisien le répète⁵ :



L'enquête
qui se poursuit a déjà permis d'élimi-
ner les fausses pistes et on n'est pas
loin de savoir toute la vérité. Ce qui
paraît d'ores et déjà certain, c'est qu'au-
cun haut fonctionnaire, ni même aucun
fonctionnaire moyen du ministère des
Affaires étrangères n'est en cause.

¹ « Les fuites du Quai d'Orsay », *Le Petit Journal*, 12 octobre 1928. Même texte le même jour dans *La Rumeur* et dans *L'Œuvre*.

² « Quelles sont les personnes qui auraient livré le document confidentiel du Quai d'Orsay ? », *Le Journal*, 12 octobre 1928.

³ « La dignité nationale dans la boue », *Centre-Express*, même jour.

⁴ « On connaîtrait le nom de la personne qui a livré le document à M. H. Horan », *Le Quotidien*, vendredi 12 octobre 1928. Souligné dans le texte.

⁵ « Le journaliste Horan tenait le document sur l'accord naval de plusieurs personnes dont il a donné les noms », *Le Petit Parisien*, vendredi 12 octobre 1928.



Le Journal, dimanche 14 octobre 1928

Premières photos de Noblet (en haut) et Deleplanque (en bas) dans la presse française. Autres photos dans *Le Petit Journal* du même jour.

La révélation par Bargeton du nom des suspects n'a pas fait immédiatement cesser les rumeurs. Dimanche 14, le journal *Le Peuple* évoque non pas trois mais cinq ou six suspects : en plus de Horan, d'un journaliste et d'un secrétaire d'ambassade, « il est fortement question d'autres personnes¹ », d'un autre journaliste, d'une dactylographe et d'un autre complice assez mystérieux, ce qui laisse espérer de nouveaux rebondissements.

¹ *Le Peuple*, dimanche 14 octobre 1928.

Certains journaux, en France, vont incriminer une femme, la maîtresse de Hearst, Marion Davies, une actrice de cinéma dont Hearst veut faire une star. Ils donnent les dates et les circonstances où le document aurait été remis à celle-ci puis par elle transmis à Hearst. Le 15 septembre¹. Le scoop fait long feu.

Aux États-Unis, et aux États-Unis seulement, les journaux ont identifié une autre femme, non une actrice de cinéma mais une romancière et dramaturge qui connaît alors un certain succès tant à Londres qu'à Paris, une danoise du nom de Karen Bremson (en France, on l'appelle plutôt Bramson). À Paris, elle avait, répète-t-on partout, un bon ami haut placé au Ministère... Le nom de ce dernier n'est nulle part précisé, et aucun journal français n'a repris l'information. Faute de la connaître ? Par prudence plutôt, spontanément, ou à la suite d'une consigne reçue. Cet ami haut placé au Ministère aurait alors tout de suite été identifié : Alexis Leger. Il faudra attendre l'année 2000 pour qu'Holger Holst nous révèle l'étroite liaison qui a existé entre elle et Alexis Leger avant qu'il ne parte pour la Chine².

On trouve seulement une possible allusion discrète à Karen Bramson, à moins qu'il ne s'agisse de Marion Davies, à la fin d'un article du *Petit Parisien* :

Terminons enfin en déclarant que contrairement à tous les bruits qui ont couru, et dont certains journaux se sont faits l'écho, aucune autre

¹ La date est notamment donnée par *Le Matin* du 14 octobre 1928.

² Holger Christian Holst, « Le jeune Alexis Leger/Saint-John Perse vu par Karen Bramson », *Postérités de Saint-John Perse*, Actes du colloque international de Nice, 4-6 mai 2000, Presses Universitaires de Nice, 2002. En 1932 K. Bramson avait fait paraître, en français, un roman, *Un seul homme*, dont le personnage principal présente trop de similitudes avec Alexis Leger pour qu'on invoque des coïncidences.

personne – homme ou femme – n’est compromise dans cette regrettable affaire¹.

La principale rumeur, que l’identification des auteurs de la fuite est censée arrêter, c’est celle, très ancienne et récurrente, selon laquelle cette fuite aurait été voulue par le Ministère lui-même. Dans ces conditions, les deux suspects, le journaliste et surtout, le secrétaire d’ambassade, Deleplanque et Noblet, ne seraient que des boucs émissaires ? Cette hypothèse, au fil du temps, on le verra, n’est pas gratuite.

« Les fuites du Quai d’Orsay », tel est le titre de l’article consacré à l’affaire ce même vendredi 12 octobre 1928 dans *L’Ami du Peuple*, repris par *Le Petit Journal*. Dans *Le Gaulois*, on suggère que cette fuite, qui pourrait bien être accidentelle, ne serait pas la première :

Le plus grave, c'est le soupçon qui pèse sur la légèreté ou l'inconscience de fonctionnaires détenteurs des secrets de l'Etat.

Le document a-t-il été volé ? Toute la presse l’a d’abord envisagé. A-t-il été acheté ? Nombre de journaux ont défendu cette autre hypothèse, précisant les sommes que Hearst avait mises à la disposition de Horan pour rétribuer ses complices, Deleplanque, le journaliste, Noblet, le fonctionnaire du Quai d’Orsay. Rien n’a pu être prouvé.

Le Ministère a dès le début fait entendre que, s’agissant de Noblet, « l’hypothèse d’un acte de légèreté [est] la plus plausible² » et la plupart des journaux l’ont répété à satiété.

¹ « C’est le publiciste Roger Deleplanque qui livra à Horan les documents secrets », *Le Petit Parisien*, 14 octobre 1928, cité par Pierre Tuc dans *L’Action française* le lendemain.

² « Comment et par qui les documents furent-ils remis à M. Horan », *L’Écho de Paris*, 13 octobre 1928.

On ne croit pas que M. de Noblet se soit laissé corrompre¹.

Il n'y a pas eu de corruption de fonctionnaire mais une simple imprudence d'un jeune diplomate².

Le fonctionnaire a cédé à une insistance de bon aloi dont rien ne lui permettait de croire qu'elle était stipendiée³.

Pas de corruption de fonctionnaire mais une simple faute professionnelle⁴.

M. de Noblet, l'attaché du service de presse et d'information du Quai d'Orsay, dont la bonne foi a été surprise, n'[est] passible que de sanctions administratives⁵.

Il avait cru bien faire, le document ne révélait rien qui ne fût connu et n'était pas estampillé « secret ». Pourquoi aussi le document avait-il été envoyé au service de presse sinon pour qu'on s'en serve ?

Autre argument en faveur de Noblet :

Disons-le tout de suite, ce fonctionnaire appartient à une excellente famille et son honorabilité apparaît au-dessus de tout soupçon⁶.

Et puis il est si jeune (trente ans tout de même) ...

Le Ministère, les journaux et donc l'opinion sont manifestement convaincus que l'affaire devait confiée à la justice, Noblet n'aurait pas grand-chose à en craindre.

¹ « L'affaire du document sur le compromis naval », *Le Journal*, 14 octobre 1928.

² Sous-titre de l'article « Les circonstances dans lesquelles le document secret fut remis à M. Harold Horan », *Le Phare de la Loire et de la Haute-Loire*, 14 octobre 1928.

³ « La lumière est faite. / Le document publié par M. Horan lui a été remis par un journaliste français », *Le Petit Journal*, 14 octobre 1928.

⁴ La même formule se retrouver dans la plupart des journaux du 14 octobre 1928.

⁵ Au hasard, le mardi 16 octobre 1928, *L'Œuvre*, *La Dépêche*, *La Gazette de Bayonne*, etc., et encore *Bonsoir* le jeudi 18.

⁶ *L'Écho de Paris*, 13 octobre 1928. Même affirmation, au mot près, dans *La Patrie* du lendemain sous le titre « Le document volé au Quai d'Orsay ».

Elle le sera. En effet, Briand, revenu à Paris le lundi 15 octobre, après s'être longuement entretenu avec Leger, et encore le lendemain matin, juste avant le début du Conseil des ministres, présentera les résultats convergeants de l'enquête menée à la préfecture de police, et ceux de l'enquête administrative menée au sein du Ministère qui les uns et les autres incriminent Deleplanque et Noblet, et obtiendra du Conseil que l'affaire soit transmise à la justice, à charge pour le Parquet de s'en saisir ou non.

De fait, le Parquet a ouvert une enquête préliminaire et nommé un juge d'instruction, un certain Girard. Difficile de l'éviter, trop de journaux en effet rappellent qu'il s'agit en l'occurrence de rien de moins que d'une affaire d'espionnage et rappellent, textes à l'appui, les peines encourues si le juge pense les charges suffisantes pour qu'on aille à un procès, et ces peines sont énormes.

Titres de *L'Ouest-Éclair* et de *L'Écho de Paris* du 25 octobre 1928 :





Certains journaux, moins avides de sensationnel, plus prudents ou mieux informés, sensibles à l'insistance avec laquelle le Quai d'Orsay, dans ses divers communiqués a systématiquement minimisé la responsabilité du fonctionnaire, avancent l'idée que Noblet au moins pourrait bénéficier d'un non-lieu. *L'Œuvre*, au lendemain du Conseil des ministres, le dit on ne peut plus clairement :

Une circulaire destinée à 40 postes diplomatiques français à l'étranger et aux principaux services intérieurs du ministère des Affaires étrangères est-elle un document intéressant la défense nationale ?

On peut tout plaider, mais c'est sujet à dispute.

À notre avis, si une instruction judiciaire est ouverte, elle sera close par un non-lieu¹.

Chaque élément nouveau de l'enquête judiciaire va déclencher une vague d'articles avec rappels des faits, résultats des perquisitions, déclarations de l'avocat de Deleplanque, de l'intéressé lui-même, interrogatoire de Deleplanque (dans la presse le 31 octobre 1928), déposition de Charles Corbin devant le juge, confrontation entre les deux inculpés, déposition de Noblet (le 3 novembre). Le principe du secret des instructions est allègrement bafoué par tous.

L'enquête progressant à son rythme, l'affaire ne fera donc plus les titres des journaux que de loin en loin, après des pauses de plusieurs mois quelquefois. Quand l'actualité judiciaire amène les journaux à en reparler, ils se croient obligés de rappeler en quoi elle consiste, signe que le grand public a tendance à l'oublier.

¹ *L'Œuvre*, mercredi 17/10/1928

S'il est enfin question de l'enquête le 31 mars 1929, dans *La Dépêche*, c'est pour annoncer que l'affaire va déboucher bientôt sur un non-lieu :



En fait la décision ne sera prise que le 20 août 1929. Deleplanque et Noblet, l'un et l'autre, bénéficieront effectivement d'un non-lieu.

Noblet interprétera cette décision comme une reconnaissance de son innocence, elle signifie pourtant seulement que le juge d'instruction n'a pas réuni de preuves suffisantes pour charger un suspect. Le Parquet aurait donc pu faire appel de la décision (le ou les responsables de la fuite du document n'ont en effet pas encore été identifiés). Le Parquet ne fera pas appel.

L'affaire est donc ou semble close. Une bonne partie de la presse le répète et approuve, et ceci aux quatre coins du monde. Titre de *The Chicago Tribune* le 21 août : « *Horan Affair' Ends in Exoneration of Two Accused Aides*¹ ». Titre de *L'Avenir du Tonkin* le 22 : « Un non-lieu clôt l'affaire de soustraction de document du Quai d'Orsay ».

Ce qui a amené le juge à prononcer un non-lieu est notamment le fait que le document secret avait été ronéoté à cinquante

¹ « L'affaire Horan se termine par la disculpation des deux collaborateurs accusés ».

exemplaires, le fait que l'original que Noblet avait dans son coffre y a été retrouvé avant son retour au Ministère (étant en vacances depuis le jour où Deleplanque dit le lui avoir emprunté, Noblet n'a pas pu l'y replacer lui-même). Horan l'a-t-il recopié sur place ? Certains l'ont envisagé. Il a certes été établi que Noblet a quitté un moment son bureau, le samedi 15 septembre 1928, entre 18 et 19 heures 30, et qu'il y a laissé un moment Deleplanque seul. Mais en si peu de temps, Horan n'a pas eu la possibilité de recopier, à la main, le document et ses onze feuillets¹.

Lors de leur confrontation devant le juge, Deleplanque et Noblet ont fait des déclarations divergentes sur des points essentiels, le premier a chargé le second, celui-ci a nié, ce fut parole contre parole et le juge n'en put tirer aucune conclusion, d'où les non-lieux.

Affaire classée ? Officiellement oui. Le Ministère, dans un long communiqué, en fait l'historique complet et la considère comme telle². Il est suivi par une bonne partie de la presse mais non toute.

Il est en effet quelques quotidiens comme *L'Action française*, *Le Figaro*, des hebdomadaires comme *Aux Écoutes*, pour rappeler que le ou les responsables de la fuite, fût-elle accidentelle, n'avaient toujours pas été identifiés, pour rappeler aussi l'ancienne rumeur selon

¹ Onze feuillets selon *Le Temps* du 18 octobre 1928, neuf seulement selon *Le Petit Journal* du 3 novembre suivant. La durée de l'absence de Noblet est donnée dans *Le Matin* du 14 octobre 1928, reprise par *L'Action française* le lendemain. Auparavant, le 13, *Le Matin* avait d'abord affirmé que Noblet avait carrément quitté le Ministère et laissé Deleplanque seul dans son bureau pendant « deux ou trois heures », ce qui est assez invraisemblable. Selon *Le Temps* du 18, Deleplanque aurait « profit[é] d'une absence momentanée de M. de Noblet, appelé au téléphone dans un bureau voisin ». Une conversation qui aurait duré une heure et demie ? Cela en soi est peu vraisemblable. La presse a bien du mal à crédibiliser la thèse d'une copie sur place du document par Deleplanque.

² Communiqué notamment reproduit *in extenso* le 18 octobre 1928 dans le *Journal des Débats*, *Le Temps*, *La Croix*, *Bonsoir* et *L'Information sociale*, résumé ailleurs.

laquelle la fuite avait été décidée par un haut-fonctionnaire du Quai d'Orsay, pour émettre enfin des réserves sur les conditions dans lesquelles Deleplanque et Noblet ont signé leurs aveux.

Périodiquement la réouverture du dossier a été réclamée par la presse. En vain.

À ce stade, il est clair qu'il n'y aura pas d'accord franco-britannique, que les négociations sur le désarmement naval à terme vont pouvoir reprendre mais sur des bases nouvelles, collectives, conformes à l'esprit de Locarno, dans la continuité du pacte Briand-Kellog. À la plus grande satisfaction de Leger et Briand. Une fois déjà, en 1927, après un blocage des négociations, au moment où Briand avait reçu des assurances quant à leur reprise, il s'était exclamé : « Locarno continue¹ ». Il pourrait le dire à nouveau.

Fin de partie ?

Notre recherche jusqu'ici a seulement montré comme étant possible, voire probable, à partir d'une pluralité d'indices convergents, l'implication de Briand et de Leger dans l'affaire, quel que soit le nom qu'on lui donne. Une implication évidente aux yeux de certains. Mais rien n'a encore été démontré. Leger n'a pas été inculpé, contrairement à ce nous avions annoncé.

Il le sera. Leger est loin en effet d'en avoir fini avec l'affaire, celle-ci va en effet rebondir une nouvelle fois et le viser nommément, et non pas à l'initiative de la presse, même si elle va jouer son rôle. L'affaire va rebondir à la suite d'un événement imprévu : à l'initiative du jeune Noblet qui va faire montre d'une pugnacité et d'une force de caractère qu'on ne lui soupçonnait pas.

¹ Briand a fait cette déclaration le 18 janvier 1927 devant le Conseil des ministres, elle est publiée par Jean Luchaire dans *La Volonté* du lendemain. Briand ajoute : « Comment pourrait-il en être autrement ? ». Les négociations étaient alors en panne et il exprimait un vœu et non un constat. De fait, les négociations avaient repris.

« On » l'avait convaincu d'accepter d'endosser la responsabilité de la fuite, il avait signé des aveux, « on » avait parié sur sa soumission à l'autorité et son respect de la hiérarchie, « on » l'avait cru fragile et suffisamment « inintelligent » pour se laisser manœuvrer sans faire de vagues. Mais soutenu par sa famille, assisté des meilleurs avocats, il va révéler qui est ce « on » qui dans l'ombre a tout combiné. Le simple secrétaire d'ambassade de troisième classe va oser porter plainte contre sa hiérarchie, plainte contre X d'abord, puis plainte nominale contre le tout-puissant chef du Cabinet du ministre, bientôt secrétaire général du Ministère.

De Horan, de Hearst, de Deleplanque, il ne sera plus question désormais que marginalement. D'internationale, l'affaire va devenir franco-française, Jean de Noblet d'Anglure et Alexis Leger, quelle que soit la répugnance de celui-ci à sortir de l'ombre, y joueront les premiers rôles.

À suivre donc.

COMPTE RENDU DE LECTURE

Daniel Berghezan

*Hommage
à Saint-John Perse*



Préface de Claude Thiébaud
Dessins de Corinne Heuchel

L'Harmattan Poésie(s)

Hommage à Saint-John Perse, de Daniel Berghezan

L'Harmattan, Paris, 2021, 79 p.

Claude Thiébaut

Des hommages à Saint-John Perse, on en connaît beaucoup, par exemple, dès 1950, celui des *Cahiers de la Pléiade*, ceux de la *Berkeley Review* (1956), de *Combat* (1957), des *Cahiers du Sud* (1959), de *Poesia Española* (1960) et de la revue japonaise *Mungen* (1964). Ils sont cités ou au moins nommés dans le monumental *Honneur à Saint-John Perse* paru chez Gallimard en 1965 (plus de 800 pages). Hommages collectifs, textes choisis par le poète, quelquefois sollicités. La *nrf* en a publié un dernier en 1976, peu après la mort du poète. L'hommage du sculpteur Patrice Alexandre, exécuté en 1989, visible à Paris dans les jardins du Muséum National d'Histoire Naturelle, a pris la forme de trois monolithes. De nombreuses toiles de la peintre Monique Virelaude ont depuis 2010 été exposées en divers lieux comme autant d'hommages à Saint-John Perse.

Daniel Berghezan vient de publier le sien. Il arrive après beaucoup de noms illustres mais sans complexe aucun, en suivant sa propre intuition. Manifestement l'auteur a fait siens les conseils donnés par Rilke dans ses *Lettres à un jeune poète* :

Votre regard est tourné vers le dehors ; c'est cela surtout que maintenant vous ne devez plus faire. Personne ne peut vous apporter conseil ou aide, personne. Il n'est qu'un seul chemin. Entrez en vous-même, cherchez le besoin qui vous fait écrire : examinez s'il pousse ses racines au plus profond de votre cœur. [...] Demandez-vous à l'heure la plus silencieuse de votre nuit : « Suis-je vraiment contraint d'écrire ? » Creusez en vous-même vers la plus profonde réponse. Si cette réponse est affirmative, si vous pouvez faire front à une aussi grave question par un fort et simple : « Je dois », alors construisez votre vie selon cette nécessité.

« Je dois », en allemand « *ich muß* » est à prendre au sens de « il me faut », « impossible pour moi de faire autrement », il s'agit

bien d'une contrainte et non pas d'une résolution, d'un devoir moral (en allemand ce serait « *ich soll* »).

En dehors de toute sollicitation, à la différence de beaucoup des hommages connus, Daniel Berghezan a donné à son texte la forme d'un poème persien, ou pour mieux dire, son texte s'est imposé à lui sous cette forme, malgré les obstacles. En publiant son poème, il prend en effet des risques. Il s'adresse directement au poète, cela peut surprendre, mais Patrick Chamoiseau a fait de même dans *Méditations à Saint-John Perse*. Son poème devient incantation (« Ô Saint-John Perse ») et cela peut étonner, mais c'est qu'il est né d'une émotion, laquelle a déterminé sa forme, laquelle est susceptible ensuite de faire renaître la même émotion chez son lecteur selon un phénomène de résonance bien connu des physiciens. Autrement dit, son texte est lyrique mais comme l'est aussi Saint-John Perse pour autant que le lyrisme, ainsi que l'a souligné Paul Valéry, « suppose la voix en action, la voix directement issue de – ou provoquée par – les choses que l'on voit ou que l'on sent comme présentes¹ ».

Rien d'étonnant dès lors à ce que, par résonance, l'hommage de Daniel Berghezan vibre « à la manière de Saint-John Perse », d'où ces structures parallèles, entre autres effets de style, qu'on trouve sous sa plume dès le début et tout au long de son poème :

Hommage ! Hommage au prince en marche parmi nous !
Hommage ! Hommage au chantre en transe devant nous !
Ô Saint-John Perse, cette aisance que tu arraches aux turbulences de
ton destin,
cette audace que tu attaches aux deux sorciers de ton langage,
récitation éducatrice de l'intelligence,
révélation consolatrice de l'indigence,
nous sont baume au cœur dans le bonheur si juste de t'écouter.

¹ Paul Valéry, *Littérature*, Gallimard, 1930. *Lyrique Saint-John Perse ?* Cf. Jean-Michel Maulpoix, « Du lyrisme selon Saint-John Perse », in *Du lyrisme*, José Corti, 2000.

L'auteur sait le risque qu'on prend d'être mal compris quand on semble vouloir se mesurer aux plus grands. Et ne va-t-on pas assimiler son texte à un plagiat ? Non, la source du texte ici n'est pas masquée. Ou à une parodie ? Non, le texte est tout sauf satirique. À un pastiche alors, autrement dit à un jeu de société ? Faut-il que le texte de cet hommage à Saint-John Perse se soit imposé à son auteur avec force pour qu'il l'ait malgré tout couché par écrit et qu'il soit maintenant publié !

Rien à voir en l'occurrence avec une parodie, un plagiat ni à un pastiche, ni avec les ateliers d'écriture qu'animent certains professeurs dans les collèges et lycées¹, et encore moins avec ces exercices de réécriture tels qu'ils sont proposés depuis quelque temps aux candidats au baccalauréat. Il peut en effet leur être demandé d'écrire une page sur tel ou tel auteur à partir d'un extrait de leur œuvre. Mais à Daniel Berghezan, on n'a rien demandé, et il nous propose spontanément non pas une page mais un long poème structuré en dix mouvements, consacré à un auteur et à nul autre, et dont toute l'œuvre lui est familière.

C'est pour nous un gage d'authenticité.

Son témoignage va rassurer les lecteurs de Saint-John Perse, tentés de se désespérer de ce qu'ils soient trop peu nombreux : au bout du monde, ou au cœur du Massif central (Daniel Berghezan réside à Riom), il est de vrais « amateurs » et bons connaisseurs de l'œuvre du poète. Il témoigne aussi du fait que la poésie peut aller pour certains jusqu'à bouleverser leur vie. De cela aussi Rilke avait prévenu son correspondant :

Votre vie, jusque dans son heure la plus indifférente, la plus vide, doit devenir signe et témoin d'une telle poussée. Alors, approchez de la nature.

¹ Voir « Présence de Saint-John Perse dans l'enseignement "branché" », C. Thiébaut, Colloque Postérités de Saint-John Perse, Nice, mai 2000, textes réunis et présentés par Éveline Caduc., ILF-CNRS, 2002.

Essayez de dire, comme si vous étiez le premier homme, ce que vous voyez, ce que vous vivez, aimez, perdez.

Daniel Berghezan nous importe en ce qu'il montre clairement qu'il écrit lui-même, comme Saint-John Perse, « pour mieux vivre », et qu'il y réussit. On sait que telle est la réponse du poète à la question toujours posée : « Pourquoi écrivez-vous ?¹ ».

Mais quid des plus nombreux, à savoir les lecteurs qui ne sont pas eux-mêmes poètes ? Une connaissance intime d'*Anabase*, même en dehors de tout projet d'écriture, d'*Exil*, *Amers*, *Vents*, *Chant pour un équinoxe*, et même du tout premier recueil, *Éloges*, et aussi du « Discours de Stockholm » (tous ces titres sont cités en épigraphe) peut avoir ce même résultat heureux. Merci à l'auteur de nous montrer, et de la plus belle des façons, que l'œuvre de Saint-John Perse, contre l'idée *a priori* de sa difficulté, peut nous être à tous très proche, que loin d'être seulement un prétexte à analyses savantes, très précieuses au demeurant, ni à enquêtes sur la réalité à laquelle elle s'adosse, elle s'ouvre sur la vie et est porteuse d'espoir dans un environnement qui n'est pas moins hostile aujourd'hui qu'hier. Parole de vivant !

¹ « Réponse à un questionnaire sur les raisons d'écrire », *OC*, p. 564.

**ASSOCIATION DES AMIS DE LA
FONDATION SAINT-JOHN PERSE**

Assemblée générale du 26 novembre 2021

Une partie de l'assistance



De g.. à d. : Thomas Devallois, Imasango, Yves-André Istel, Christian Pallandre, André Ferradou, Julien Piel, Catherine Mayaux.



De g.. à d. : Muriel Calvet, Arlette Ventre, Henriette Levillain, Marie France Mousli, Monique et Michel Giraud.

PRÉSENTATION DE L'ASSOCIATION DES AMIS DE LA FONDATION SAINT-JOHN PERSE

Devenir membre de l'Association confère divers avantages :

- Libre accès à la salle de lecture et aux archives de la Fondation.
- Invitation aux vernissages des expositions, lectures, conférences, colloques, journées Saint-John Perse.
- Envoi gratuit, chaque année, alternativement, de la revue *Souffle de Perse* (années paires) ou du *Cahier de la nrf*, série Saint-John Perse (à parution).
- Réduction de 50 % sur les publications de l'Association (*Souffle de Perse*) et de la Fondation, (*Les Cahiers de la nrf*, série Saint-John Perse, catalogues, etc.).

La cotisation à l'Association est partiellement déductible des impôts.

Contact

Mél. : association-sjp@wanadoo.fr

Site : <http://www.fondationsaintjohnperse.fr/html/asso.htm>

Par courrier postal : Association des Amis de la Fondation Saint-John Perse, Bibliothèque Méjanes, 8/10 rue des Allumettes, 13098 Aix-en-Provence Cedex 2

Tél. : 04 42 91 98 85

BULLETIN D'ADHÉSION À L'ASSOCIATION DES AMIS DE LA FONDATION SAINT-JOHN PERSE 2022

à retourner, accompagné du règlement, à l'adresse de l'Association

Nom

Prénom

Adresse

Tél.

Mél.

Cotisation annuelle : 40 € (membre actif), 60 € (soutien), 120 € et plus (bienfaiteur), 15 € (étudiant) à régler

par chèque à l'ordre de l'Association
des Amis de la Fondation Saint-John Perse,

par *Paypal* (sans frais, même de l'étranger,
à l'adresse : association-sjp@wanadoo.fr),

par carte bancaire (voir sur le site),

par mandat postal international

ou directement sur le compte Société générale :

IBAN FR76 3000 3016 7800 0500 1721 967

LISTE DES ADHÉRENTS DE L'ASSOCIATION DES AMIS DE LA FONDATION SAINT-JOHN PERSE EN 2021

(76 cotisations reçues au 31 décembre 2021, 3 étudiants, 49 membres actifs,
14 cotisations de soutien*, 10 membres bienfaiteurs**)

ALEXANDRE Patrice
AMADOU Catherine
ARANJO Daniel
BERGERAULT Pascal*
BERGHEZAN Daniel
BOISSEAU Maryvonne
BOURON-GIRAUD
Monique
BOUTET Claude
BRUTTIN Jean*
BURGOS Jean
BUSSIÈRE Jean-Louis
CARREL-LE BUHÉ
Régine*
CHEHAB May**
CLAVERIE André
CLERC Gabrielle
COMELLAS Antonio
CONDON Bertin
COTTIN Myriam
DE LABARTHE François**
DENUIT Renaud
DEVALLOIS Thomas
DOBNIK Nadja
DORMOY Alain**

DORMOY-TUNGATE
Géraldine
FELS Laurent
FERRADOU André*
FRAVALO Yves
FRONTEDDU Cyprien
FROYE Marianne
GARANJOUR Françoise
GARINE-RIMBAUD Élisabeth*
GIRAUD Michel**
GOLETTA Véronique
HARTMANN Esa
ISTEL Yves-André**
JANUEL Christine
JEAN-LOUIS Michelle
KASSAB Samia
KAY Joachim
KERLOC'H Henri*
KOCAY Victor
LAVERTU Éric*
LECUIR Jean
LEVILLAIN Henriette**
LONGHI Maria Giulia
MARNE-LABASTHE
Pierrette*
MAYAUX Catherine*

MENARD Dominique

MOREL Pierre

NAIRAC Diane

PADOVANI François-
René**

PALLANDRE Christian

PATTERSON Anita

PEREIRA Hugo

PEZOT Benoît

PIEL Julien

PINCHARD Bruno

RIGOLOT Carol

RIHOUX-LEHEMBRE

Bernadette**

RIMBAUD Marion*

RIVOIRE Christian

SACOTTE Mireille

SANKALÉ Sylvain*

SPIRE Colette

SPIRE Antoine

STRAMBIO Richard*

TENENBAUM Géraud

THIANDOUM André

THIÉBAUT Claude

THOMAS Michel**

TORRÈS Olivier-

Richard

TRANI Antoine*

VALLÈS Sophie*

VENTRE Arlette

VENTRESQUE Renée

VILON Geneviève**

NOUVELLES ADHÉSIONS 2022
(au 15 avril 2022)

ASSOCIATION POINT-VIRGULE

(MARCHESSAUX Élisabeth, Présidente)

MÉLIN-SOUCRAMANIEN Ferdinand

PETER Romain

SOUCHARD Flora

VIELLARD Delphine

COMPOSITION DU BUREAU DE L'ASSOCIATION DES AMIS DE LA FONDATION SAINT-JOHN PERSE

MEMBRES ÉLUS :

(élus pour deux ans en novembre 2021)

Claude Thiébaud, Président

Mél. : claudethiebaud@u-picardie.fr

Michel Giraud, Vice-président

Mél. : mj-giraud@orange.fr

Arlette Ventre, Secrétaire

Mél. : ventre.arlette@orange.fr

Alain Dormoy, Trésorier

Mél. : cageda@free.fr

MEMBRES DE DROIT :

Muriel Calvet, Directrice de la Fondation

Alain Dormoy, représentant de la famille de Saint-John Perse

Marie-Pierre Sicard-Desnuelle, Adjointe au Maire d'Aix-en-Provence, déléguée aux musées et au patrimoine

Un membre du Conseil municipal d'Aix-en-Provence,
(à renseigner)

**COMPOSITION DU CONSEIL
D'ADMINISTRATION
DE L'ASSOCIATION DES AMIS DE LA
FONDATION SAINT-JOHN PERSE**

MEMBRES ÉLUS :

(mandats de quatre ans)

Bertin Condon, Chargé de développement et admissions,
Institut Supérieur de Gestion, Bordeaux

Laurent Fels, Professeur au Grand-Duché de Luxembourg

Michel Giraud, Expert-comptable, Novalaise

Esa Christine Hartmann, Maître de conférences à l'Université
de Strasbourg

Henriette Levillain, Professeur émérite à l'Université Paris IV-
Sorbonne

Catherine Mayaux, Professeur émérite de CY Cergy Paris
Université

Carol Rigolot, Professeur, Princeton University

Mireille Sacotte, Professeur émérite à l'Université Paris III-
Sorbonne nouvelle,

Claude Thiébaud, Professeur à Amiens

Arlette Ventre, Secrétaire, Mane

Renée Ventresque, Professeur émérite à l'Université
Montpellier III-Paul-Valéry.

MEMBRES DE DROIT :

Marie-Pierre Sicard-Desnuelle, Adjointe au Maire d'Aix-en-Provence, déléguée aux musées et au patrimoine

Un membre du Conseil municipal d'Aix-en-Provence,
(à renseigner)

Le représentant de la famille de Saint-John Perse

M. Alain Dormoy

Petit-neveu d'Alexis Leger/Saint-John Perse

Ancien directeur administratif et financier

Le Président de Université de Provence Aix-Marseille

M. Éric Berton

Le Directeur de la Bibliothèque Méjanes, Aix-en-Provence

M. Michel Étienne

La Directrice de la Fondation Saint-John Perse

Mme Muriel Calvet

LISTE DE DIFFUSION *SJPinfo*

Nous disons *liste de diffusion* comme d'autres disent *liste de discussion* ou *forum* ou *news*.

Son but : favoriser les échanges à propos de Saint-John Perse (Alexis Leger, 1887-1975), diplomate et poète, Prix Nobel de littérature en 1960.

Dès le moment où l'on est abonné, on reçoit les messages émis par les autres abonnés et l'on peut soi-même leur adresser un message depuis son outil de messagerie habituel.

La liste est dite « modérée », au sens où les messages, avant d'être diffusés, sont soumis pour validation à un « modérateur » (actuellement Claude Thiébaut ou Julien Piel), ceci pour éviter les messages parasites ou inopportuns (messages commerciaux, ou hors-sujet, ou contraires au droit sur la protection de la vie privée ou de la propriété intellectuelle).

Pour s'abonner et recevoir les messages envoyés par les abonnés, aller sur sa page d'accueil sur Internet à l'adresse :

<http://listes.u-picardie.fr/wws/info/sjpinfo>

puis cliquer sur le bouton « Abonnement » et déclarer son adresse électronique.

L'abonnement est gratuit.

Il est ouvert aux non-adhérents à l'Association des Amis de la Fondation Saint-John Perse.

La liste comptait 283 abonnés au 31 décembre 2021, répartis dans le monde entier.

En cas de difficultés, pour toute suggestion, contacter l'administrateur de la liste à l'adresse : claudethiebaut@u-picardie.fr



FONDATION SAINT-JOHN PERSE



Photo Cyril Sollier

LE MOT DE LA DIRECTRICE

En raison de la pandémie, après un long temps de mise en sommeil, temps que nous avons consacré à des tâches indispensables souvent remises en raison de l'importance de la programmation, la Fondation a pu pleinement reprendre ses activités avec, notamment, une belle exposition accompagnée d'un ouvrage de référence : *Paul Claudel et Saint-John Perse, chemins croisés*.

À cette occasion – mais il y en a bien d'autres –, je souhaite remercier les Amis de la Fondation Saint-John Perse pour leur constant et actif soutien. Ces remerciements, je les adresse à l'Association et à l'ensemble de ses adhérents mais aussi, comme chaque année, plus spécifiquement à l'un ou l'autre de ses membres avec qui j'ai eu le bonheur de pouvoir travailler. Cette année je remercie tout particulièrement Catherine Mayaux grâce à qui l'exposition et le catalogue ont pu voir le jour, mais je remercie aussi tous les contributeurs à l'ouvrage et tous ceux qui ont accepté si généreusement de répondre à nos demandes d'articles et/ou d'informations.

L'Association en tant que telle et plusieurs de ses membres ont aussi contribué à l'élargissement du fonds par des bibliothèques persiennes qui ont été offertes à la Fondation par les héritiers de plusieurs chercheurs et lecteurs (Holger Holst, Francis Anglade et tout récemment, Arthur Knodel).

Ces soutiens actifs sont indispensables à la Fondation et m'apportent à moi et à l'équipe un réel bonheur. Moments de découvertes partagées et plaisir de travailler ensemble à faire aimer l'œuvre du poète, à faire mieux connaître et mieux apprécier, par-delà les préjugés, Alexis Leger.

Nous nous sommes aussi inscrits dans le paysage culturel aixois afin que les financeurs locaux ne nous privent pas de leur soutien. Cela

permet toujours de faire mieux connaître la Fondation et donc de contribuer au rayonnement du poète.

Les chercheurs y sont toujours bienvenus et sources d'échanges fructueux. Cette année, cela a été tout particulièrement le cas autour du poète Valery Larbaud au point que nous envisageons de lui consacrer une exposition.

Fin 2023 nous devrions changer de locaux. Le dialogue avec la Ville a jusqu'ici été fructueux et je peux espérer que la Fondation sera tout-à-fait correctement hébergée si les engagements actuels sont tenus. Nous déménagerons avec nos collections, ce qui est le point essentiel, et nous ne perdrons pas en surface. Il faut cependant rester vigilants car il peut y avoir des surprises liées aux soucis budgétaires.

Notre ambition pour l'année prochaine est de lancer un plan de numérisation de la correspondance. Nous constituons un dossier documenté sur ce projet auprès de la DRAC pour en obtenir une subvention. La correspondance est la dernière partie du fonds qui reste à numériser et ainsi tout sera en quelque sorte définitivement à l'abri en plus d'être plus facilement accessible pour les chercheurs.

Nous sommes toujours très heureux de vous rencontrer à la Fondation.

Bien cordialement,

Muriel Calvet
Directrice de la
Fondation Saint-John Perse

ACTIVITÉS DE LA FONDATION EN 2020 ET 2021¹

2020

Les manifestations prévues ont pu être organisées de janvier à la mi-mars, au-delà, les mesures de confinement liées à la crise sanitaire du COVID-19 ont empêché que ne se tiennent les suivantes.

Ateliers d'écriture animés par Isaline Dutru

(15 et 18 janvier 2020)

Rencontre avec André Velter : *Loin de nos bases*

Dialogue avec Catherine Mayaux

(24 janvier 2020)

Naître ici ou là-bas.

Dialogue entre Jérôme Baccelli, romancier, et Nassuf Djailani, poète, autour de Saint-John Perse. Animateur, Claude Thiébaut

(6 février 2020)

Rencontre avec Éric Sarnier : *Espace du monde – Espace rêvé*

En partenariat avec l'Association Perspective

(13 février 2020)

Dans la mine du Crayon qui tue : livres et œuvres visuelles

Exposition

(13 mars au 31 octobre 2020)

L'Orestie, traduction, interprétation : Paul Claudel, Darius Milhaud

Conférence par Hélène Moreau et Olivier Braux

(15 octobre 2020)

¹ Les dossiers des manifestations (présentation, cartons d'invitation, affiches, dossiers documentaires, dossiers de presse, photos, échos dans la presse, etc.), sont archivés sur le site de la Fondation SJP, rubrique « Programmation »/« Archives ».

2021

La Fondation n'a pu de nouveau accueillir régulièrement du public qu'à partir de juin 2021.

Barbara Klemm : « Les lieux d'Hölderlin »

Exposition de photographies

(10 juin au 23 octobre 2021)

Visions cosmiques et visions divines. Le Mahâbhârta

Rencontre littéraire avec Guy Vincent (par zoom)

En partenariat avec Écritures et spiritualités

(24 juin 2021)

Dire et lire Germain Nouveau, le méconnu des connus

avec Cédric Bonfils, Ludovic Degroote, François Heusbourg et Karine Germoni

En partenariat avec la Bibliothèque Méjanès

(25 juin 2021)

Edgar Morin : musique poésie sagesse

Hommage à l'écrivain à l'occasion de son 100^e anniversaire

Conférence-concert, table ronde, instant poétique

(28 juillet 2021)

Film : Voyage dans la mémoire d'Hala Mohammad

Dans le cadre du Printemps des poètes, en partenariat avec l'Institut de l'image et l'Université Populaire du Pays d'Aix.

(27 septembre 2021, soirée initialement prévue en mars 2020)

Ateliers d'écriture animés par Imasango

(29 septembre et 13 octobre 2021)

Atelier Azulil : Soirée à voix haute #1 - Nos vols d'oiseaux avec Imasango

(5 octobre 2021)

Jean-Paul Michel : Réflexions sur Hölderlin

En partenariat avec le Centre Franco-Allemand de Provence
(7 octobre 2021)

Berlioz et Claudel : tous les abîmes de la nature et du sentiment

Conférence par Olivier Braux

En partenariat avec les Amis du Festival d'Aix-en-Provence
(21 octobre 2021)

**Conférence par Pascal Lécroart et concert de Patricia Schnell,
Frédéric Isoletta : *Paul Claudel et Saint-John Perse en musique***

En partenariat avec les Amis de Darius Milhaud
(18 novembre 2021)

Rencontre avec Marie-Victoire Nantet : *Camille et Paul Claudel*

En partenariat avec la Société Paul Claudel
(19 novembre 2021)

Pour fêter la poésie avec Alain Badiou : *Paul Claudel, Saint-John Perse : l'intime comme épopée*

En partenariat avec Les Écritures Croisées
(20 novembre 2021)

Paul Claudel et Saint-John Perse, chemins croisés

Exposition

(20 novembre 2021 au 19 mars 2022)

Remise du prix *Poésie21* 2021

(3 décembre 2021)

Rencontre avec Imasango : *fermeture du chemin*

(9 décembre 2021)

PREMIÈRES ACTIVITÉS DE LA FONDATION EN 2022

Paul Claudel dramaturge, diplomate, politique

Conférence de Claude Pérez

(13 janvier 2022)

Ateliers d'écriture animés par Isaline Dutru :

La Fabrique du romanesque

(19 et 22 janvier 2022)

Ateliers d'écriture animés par Souad Labbize :

De la narration à la poésie

(23 mars, 27 avril et 18 mai 2022)

**Le Printemps des poètes 2022 et la Biennale d'art et culture de la
ville d'Aix : ANI-MOTS**

(26 et 27 mars 2022)

Guy Calamusa : *Des animaux qui font signe*

Exposition

(27 mars au 10 juin 2022)

Atelier de peinture avec Guy Calamusa :

Imaginer, inventer un bestiaire.

(9 avril 2022)

COMPOSITION DU BUREAU DE LA FONDATION SAINT-JOHN PERSE

Yves-André Istel, Président

Henriette Levillain, Vice-présidente

François Sureau, Secrétaire

Alain Dormoy, Trésorier

COMPOSITION DU CONSEIL D'ADMINISTRATION DE LA FONDATION SAINT-JOHN PERSE

MEMBRES DE DROIT

M. Éric BERTON

Président de l'Université d'Aix-Marseille

ou son représentant **M. Stéphane BAQUEY**

Maître de conférences à l'Université d'Aix-Marseille

M. Alain DORMOY

Petit-neveu de Saint-John Perse

M. Michel ÉTIENNE

Directeur de la Cité du Livre

M. Yves-André ISTELE

Conseiller principal, Banque Rothschild, New York

Mme Sophie JOISSAINS

Maire d'Aix-en-Provence

M. William JOUVE

Conseiller pour le Livre et la Lecture - Direction Régionale des
Affaires Culturelles de P.A.C.A.

M. Christophe MIRMAND

Préfet des Bouches du Rhône,

ou son représentant **M. Bruno CASSETTE**

Sous-Préfet d'Aix-en-Provence

Marie-Pierre SICARD-DESNUELLE

Adjointe au Maire, déléguée aux Musées et au Patrimoine.

MEMBRES ÉLUS

M. François de LABARTHE

Président de société

Mme Henriette LEVILLAIN

Professeur à l'Université de Paris IV-Sorbonne

M. Pierre MOREL

Ambassadeur de France

Mme Mireille SACOTTE

Professeur à l'Université de Paris III-Sorbonne nouvelle

M. Antoine SPIRE

Écrivain et Journaliste de presse et de radio

M. Richard STRAMBIO

Maire de Draguignan

M. François SUREAU

Avocat et Écrivain

M. Jean-Claude TRICHET

Gouverneur Honoraire de la Banque de France

MEMBRES COMPTABLES

Christophe Charrier, Expert-Comptable

Pierre Gaultier, Commissaire aux comptes

**INVITÉS AU TITRE DE L'ASSOCIATION DES AMIS
DE LA FONDATION SAINT-JOHN PERSE**

Claude Thiébaud, Président

Arlette Ventre, Secrétaire

BIBLIOGRAPHIES



Jade Gravot, secrétariat et comptabilité
et Romain Mari, documentation et expositions

Compléments à la Bibliographie 2020

parue dans *Souffle de Perse*, n° 19, 2020, p. 279

Romain Mari
Documentaliste

ÉCRITS DE SAINT-JOHN PERSE

Correspondance

- MAYAUX, Catherine, *Correspondance Claudel-Saint-John Perse. Bulletin de la Société Paul Claudel*, n° 230 : Paris : Classiques Garnier, 108 p.

PUBLICATION DE L'ASSOCIATION DES AMIS DE LA FONDATION SAINT-JOHN PERSE

- *Souffle de Perse*, n° 19, 289 p.

Études

- « L'obscur naissance » du sujet lyrique : le problème de la référence
André Thiandoum
- Variations sur le mot « Peuple » chez Saint-John Perse
Henriette Levillain
- Le mythe rilkéen ou la genèse collaborative de la traduction allemande d'*Anabase*
Esa Christine Hartmann
- Saint-John Perse en anglais. Révélation dans les lettres inédites à ses traducteurs
Carol Rigolot
- Le thème de l'enfance chez Saint-John Perse et Dylan Thomas : une consécration de la réalité
Diane Nairac
- Langston Hughes, Jacques Roumain et Saint-John Perse : Revisiter l'émergence du modernisme caribéen et de la *Négritude*
Anita Patterson

***Souffle de Perse* n° 20 • 236**

- Alexis Leger, mai-juin 1940 (suite et fin) Claude Thiébaud

Entretien

- avec Catherine Mayaux à propos du *Dictionnaire Saint-John Perse*, synthèse ou lecture nouvelle ?

Témoignage

- Le Parfum des pins noirs. *Anabase* aux Vigneaux
Jean de Valois

Documents

- Albert Cohen de Bordeaux à Falmouth sur le *Madura* (18-20 juin 1940)

Comptes rendus de lecture

- *Dictionnaire Saint-John Perse*, Henriette Levillain et Catherine Mayaux (dir.) Bertin Condon
- *Les Masques de Saint-John Perse*, Sylvain Dournel
Esa Christine Hartmann
- *Et les printemps pourtant*, Yves Fravalo
Claude Thiébaud

MONOGRAPHIES CONSACRÉES À SAINT-JOHN PERSE

- KCHIBAL, Mohammed, *Saint-John Perse : le héros épique des temps modernes*. Saint-Denis : Édilivre, 130 p.
- KOPENHAGEN-URIAN, Judith, התנ"ך האפל השבטי והפלאי בשירת של סך, : *The obscure Bible : the sublime and the tribal in Saint-John Perse's work*. Jérusalem : Karmel, 344 p.
- *Saint-John Perse, Aimé Césaire, Édouard Glissant, regards croisés : actes du colloque international organisé par l'Institut du tout-monde*, Paris, 19-21 septembre 2012, UNESCO, Bibliothèque

nationale de France, Maison de l'Amérique latine, textes réunis et présentés par Loïc Céry ; préface de Sylvie Glissant. Paris : Éditions de l'Institut du tout-monde, 614 p., Collection : Recherche.

OUVRAGES EN PARTIE CONSACRÉS À SAINT-JOHN PERSE :

- DALEMBERT, Louis-Philippe, *Cantique du balbutiement*. Paris : Éditions Bruno Doucey, 107 p.

- DEVLIN, Denis, BENNETT, Sarah (dir.), *The letters of Denis Devlin*. Cork (Irlande) : Cork University Press, 386 p.

- HERSANT, Patrick (dir.), *Traduire avec l'auteur*. Paris : Sorbonne Université Presses, 420 p.

Bibliographie 2021

Romain Mari
Documentaliste

ÉCRITS DE SAINT-JOHN PERSE

Traductions

- DOMINGUEZ, Alexandra (trad.), MESTRE, Juan Carlos (trad.), *Obra poética*. Barcelone : Galaxia Gutenberg, 895 p.
- GUAN, Xiaoming (trad.), 海标 [*Amers*] : suivi d'*Oiseaux* et de *Poésie*. Beijing : Ren min wen xue chu ban she, 221 p.
- GUAN, Xiaoming (trad.), 颂歌 [*Éloges*] : suivi de *La Gloire des Rois*, *Anabase*, *Exil*. Beijing : Ren min wen xue chu ban she, 207 p.

PUBLICATION DE LA FONDATION SAINT-JOHN PERSE

Catalogue d'exposition

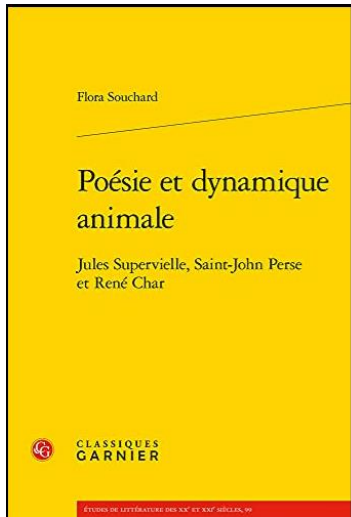
- CALVET, Muriel (dir) et MAYAUX, Catherine (dir.), *Paul Claudel et Saint-John Perse – Chemins croisés*, Aix-en-Provence : Fondation Saint-John Perse, 204 p., ill.

MONOGRAPHIE CONSACRÉE À SAINT-JOHN PERSE

- BERGHEZAN, Daniel, *Hommage à Saint-John Perse*, préface de Claude Thiébaud, dessins de Corinne Heuchel, Paris, L'Harmattan, 79 p., ill., Collection : Poésie(s).

OUVRAGES EN PARTIE CONSACRÉS À SAINT-JOHN PERSE

- DANTE, OSSOLA, Carlo (dir.), *La Divine Comédie*. Paris : Gallimard, 1422 p.
- WALD LASOWSKI, Aliocha, *Édouard Glissant : déchiffrer le monde*. Montrouge : Bayard, 464 p.
- SOUCHARD, Flora, *Poésie et dynamique animale : Jules Supervielle, Saint-John Perse et René Char*, Paris : Classiques Garnier, 2021, 601 p., Collection : Études de littérature des XX^e et XXI^e siècles, Bibliogr. p. 565-586. Index



Texte remanié de : Thèse de doctorat : Littérature française : Lyon : 2019.
Titre de soutenance : *La dynamique animale dans les œuvres poétiques de Supervielle, Saint-John Perse et René Char : présence, surgissement, échappée.*

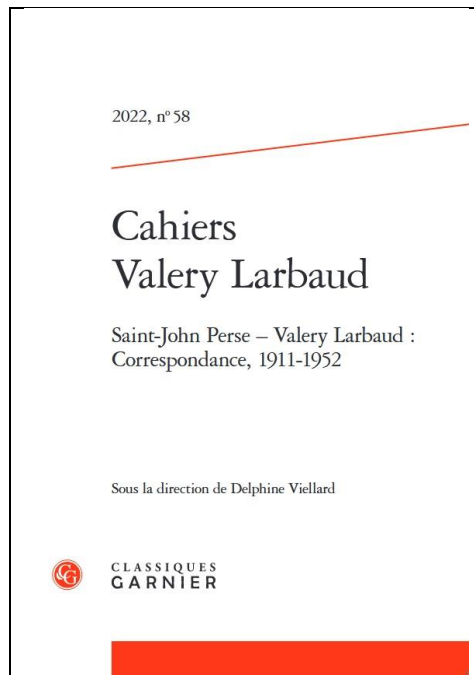
Première bibliographie 2022

Romain Mari
Documentaliste

ÉCRITS DE SAINT-JOHN PERSE

Correspondance

- VIEILLARD, Delphine, *Correspondance Valery Larbaud – Saint-John Perse, Cahiers Valery Larbaud*, n° 58, Garnier, juin 2022.



THÈSES

en préparation ou soutenues depuis moins de dix ans
entièrement ou partiellement consacrées à Saint-John Perse
selon le site <http://www.theses.fr/> consulté le 29 mars 2022

Romain Mari
Documentaliste

BOINNARD (Simon), *Sur les chemins pierreux des poètes exilés des années 1910 à nos jours: le minéral dans les œuvres poétiques de Jules Supervielle, Paul Claudel, Saint-John Perse et Lorand Gaspard*, sous la direction de Claude Cavallero, Chambéry, Langue et littérature françaises. En préparation depuis le 15 février 2020.

COMA (Éléonore), *Le poète et l'invisible, de Saint-John Perse à Lorand Gaspard*, sous la direction de Nathalie Macé-Barbier et de Catherine Mayaux, dans le cadre de École doctorale 537 « Avignon et Patrimoine » (Avignon), Langues et littératures françaises. En préparation depuis le 20 novembre 2012.

HAO (Xiaoli), *L'image de la femme chinoise chez six écrivains français : dynamiques de construction, reconstruction et circulation (1880-1960)*, sous la direction de Valérie Spaëth et de Peixin Qian, Paris 3 en cotutelle avec l'Université des études internationales de Shanghai. Didactique des langues et des cultures. Soutenue le 16 décembre 2021

LIRON (Olivier), *En traduisant, en écrivant : Jorge Zalamea (1905-1969), traducteur de Saint-John Perse et poète*, sous la direction de Hervé Le Corre, Paris 3, Études hispaniques. En préparation depuis le 11 septembre 2014.

Souffle de Perse n° 20 • 242

LU (Yingying), *Poétique, esthétique et imaginaires du paysage dans les œuvres poétiques de Paul Claudel, Saint-John Perse et Henri Michaux*, sous la direction de Bernard Vouilloux, Paris-Sorbonne, Littérature générale et comparée. En préparation depuis le 7 juillet 2017.

OVALE (Oscar Alberto Ariza), *Structure mythique dans la poésie de Ted Hughes, Saint-John Perse et José Manuel Arango*, sous la direction de Jean-Yves Masson, Paris-Sorbonne, Littératures et civilisations comparées. Thèse en préparation depuis le 2 décembre 2008.

PINHIERO (Gabriel Harfield), *Traduction en portugais commentée de l'œuvre de Saint-John Perse*, sous la direction de Joelle Gardes Tamine, Paris-Sorbonne, Langues et littératures françaises. En préparation depuis le 29 novembre 2011. En pause depuis juillet 2018.

SOUCHARD (Flora), *La dynamique animale dans les œuvres poétiques de Supervielle, Saint-John Perse et Char. Présence, surgissement, échappée*, sous la direction de Corinne Bayle et de Anne Simon, Lyon, Littérature Française, dans le cadre de l'École doctorale « Lettres, langues, linguistique, arts » (Lyon), en partenariat avec l'École normale supérieure de Lyon, l'École des hautes études en sciences sociales (Paris) et du laboratoire du Centre d'études et de recherches comparées sur la création (Lyon). Soutenue le 13 septembre 2019.

THIANDOUM (André), *Saint-John Perse ou le lyrisme paradoxal : de la distanciation à la réconciliation avec soi*, sous la direction de Dominique Carlat, Lyon, Langues et littératures françaises. Soutenue le 25 octobre 2019.

DERNIÈRES PUBLICATIONS

En cas d'expédition, demander au secrétariat le montant des frais de port et d'emballage, tant pour la France métropolitaine que pour les DOM-TOM et l'étranger.

Les Cahiers de la nrf
série Saint-John Perse, Paris : Gallimard

Les numéros 1, 6, 8/9 et 13 sont épuisés.

Réduction de 50 % aux adhérents de l'Association des Amis de la
Fondation Saint-John Perse

n° 2. (1979) – *Lettre de Saint-John Perse à Pierre Guerre, huit lettres inédites de Saint-John Perse à Yvan Goll*, études critiques, bibliographies 1977 et 1978. **8 €**

n° 3. (1980) – *Lettres de Saint-John Perse à Roger Caillois*, études critiques, bibliographies 1978 et 1979. **8 €**

n° 4. (1981) – « *L'Animale* » par Alexis Saint Léger Léger, études critiques, bibliographies 1979 et 1980. Stock très imité. **8 €**

n° 5. (1982) – *Lettre de Saint-John Perse à André Gide (26 juillet 1949)*, études critiques, bibliographies 1980 et 1981. **8 €**

n° 7. (1984) – *Une traduction d'Amers en arabe par Mustapha El Kasri*, études critiques, bibliographies 1982 et 1983. **8 €**

n° 10. (1991) – *Correspondance de Jean Paulhan – Saint-John Perse*, éd. Joëlle Gardes Tamine, bibliographies 1988 à 1990. **8 €**

***Souffle de Perse* n° 20 • 244**

n° 11. (1993) – *Correspondance de Dag Hammarskjöld – Alexis Leger*, éd. Marie-Noëlle Little, bibliographies 1991 et 1992. **10 €**

n° 12. (1994) – *Les Lettres d'Asie*, éd. Catherine Mayaux, bibliographies 1992 et 1993. **10 €**

n° 14. (1998) – *La Créolité de Saint-John Perse*, Mary Gallagher, bibliographies 1996 et 1997. **15 €**

n° 15. (2001) – *Courrier d'exil. Correspondance de Saint-John Perse avec Archibald MacLeish, Francis et Katherine Biddle*, éd. Carol Rigolot, bibliographies 1998 et 1999. **15 €**

n° 16. (2003) – *Lettres à une dame d'Amérique, Mina Curtiss, 1951-1973*, éd. Mireille Sacotte, bibliographies 2001 et 2002. **15 €**

n° 17. (2006) – *Lettres atlantiques. Saint-John Perse, T. S. Eliot et Allen Tate*, éd. Carol Rigolot, bibliographies 2002 à 2004. **17,50 €**

n° 18. (2007) – *Une lecture de Vents*, Henriette Levillain, bibliographie sélective sur *Vents*, index des noms cités. **15 €**

n° 19. (2009) – *Correspondance d'Henri et Hélène Hoppenot – Saint-John Perse*, éd. Marie France Mousli, bibliographies 2006 et 2007. **20 €**

n° 20. (2011) – *Saint-John Perse intime. Journal inédit d'une amie américaine, Katherine Biddle, 1940-1972*, éd. Carol Rigolot, bibliographies 2008 à 2010. **19,50 €**

n° 21. (2013) – *Correspondance Calouste Gulbenkian – Saint-John Perse*, éd. Vasco Graça Moura, bibliographies 2010 à 2012. **22 €**

n° 22. (2015) – *Lettres familiales (1940-1957)*, éd. Claude Thiébaud. **19,50 €**

Catalogues d'exposition

Sauf mention contraire, ils sont au prix unitaire de 10 €

Paul Claudel et Saint-John Perse – Chemins croisés, 2021, 19 €

Voyager en Mongolie en 1920, 2019, 25 €

Saint-John Perse et la mer, 2003

Nobel en Caraïbe, Centenaire du Prix Nobel, 2002

Saint-John Perse et le Sud, 1993

Une amitié littéraire : Valéry Larbaud/Saint-John Perse, 1991.

Henri Maccheroni : Proximités Saint-John Perse, 1991.

Pour fêter une enfance, Saint-John Perse et les Antilles, 1990.

Les Oiseaux et l'œuvre de Saint-John Perse, 1976, 5 €

Souffle de Perse n° 20 • 246

Autres publications disponibles à la Fondation

Souffle de Perse
Revue de l'Association des Amis de la
Fondation Saint-John Perse

En cas d'expédition, demander au secrétariat le montant des frais de port et d'emballage, tant pour la France métropolitaine que pour les DOM-TOM et l'étranger.

Commande à régler par chèque bancaire ou postal à l'ordre de la Fondation Saint-John Perse, par *Paypal* à l'adresse : association-sjp@wanadoo.fr ou par virement bancaire (voir RIB sur le site).

Anciens numéros :

1 (1991) / 2 (1992) / 3 (1993) / 4 (1994) / 5-6 (1995) /
7 (1997) / 8 (1998) / 9 (1999) / 10 (2002) / 11 (2005) /
12 (2007) / 13 (2008) / 14 (2009) / Hors-Série 1 (2010) /
15 (2011) / Hors-Série 2 (2012) / 16 (2014) / 17 (2016) /
Hors-série 3 (2017) / 18 (2018) / Hors-série 4 (2018) /
19 (2020) / 20 (2022)

Chaque numéro est au prix de 10 €

Réduction de 50 % aux membres de l'Association des Amis de la
Fondation Saint-John Perse

INFORMATIONS PRATIQUES

Fondation Saint-John Perse

Bibliothèque Méjanes – 8/10 rue des Allumettes

13098 Aix-en-Provence Cedex 2

Tél. : 04 42 91 98 85 – Fax : 04 42 27 11 86

Mél. : fondation.saint.john.perse@wanadoo.fr

Site Internet : <http://www.fondationsaintjohnperse.fr>

La Fondation Saint-John Perse est ouverte du mardi au samedi de
14 h à 18 h pendant toute l'année sauf les jours fériés.

L'entrée des expositions est libre et gratuite.

Les membres de l'Association peuvent librement consulter les
documents sur place.

CONTACTS

Muriel Calvet, Directrice de la Fondation Saint-John Perse.

Direction administrative et programmation culturelle.

Tél. : 04 42 91 98 86

Mél. : direction.fondation.sjp@orange.fr

Jade Gravot, Secrétaire-Comptable.

Administration, gestion, subventions et publications

Relations avec les membres de l'Association.

Tél. : 04 42 91 98 85 – Fax : 04 42 27 11 86

Mél. : fondation.saint.john.perse@wanadoo.fr

Romain Mari, Documentaliste.

Documentation, expositions, communication.

Tél. : 04 42 91 98 87

Mél. : documentation-fondation-sjp@orange.fr

***Souffle de Perse* n° 20 – Juin 2022**

N° ISBN : 978 2-38235-141-3

EAN : 9782382351413

Dépôt légal Juin 2022