

UNIVERSITE AIX- MARSEILLE I *Université de Provence*
U.F.R. Lettres, Arts, Communication & Sciences du langage

THESE

pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITE DE PROVENCE

Formation doctorale : LETTRES & SCIENCES HUMAINES

présentée et soutenue publiquement par

Christian RIVOIRE

le 19 décembre 2003

**LES MOYENS POETIQUES
D'UNE RECONQUETE DU NARRATIF DANS
L'ŒUVRE DE SAINT JOHN PERSE**

Tome I & II.

Sous la direction de

Madame Joëlle GARDES TAMINE

JURY

Madame Colette CAMELIN
Madame Catherine MAYAUX
Monsieur Christian TOURATIER

*A la mémoire de
Georges et André Idelon*

Remerciements.

Au seuil de cette thèse, je voudrais manifester toute ma gratitude à Madame Joëlle Gardes Tamine qui, lors d'une première rencontre dans les locaux de la Fondation Saint-John Perse d'Aix-en-Provence, m'a encouragé à entamer ces études doctorales et a bien voulu en assumer la direction. Par la suite profitant de son enseignement rigoureux, chaleureux, j'ai pu constater combien ses remarques sur mon travail étaient pertinentes, appelant tantôt une remise en cause de mes a priori, tantôt l'approfondissement de ma réflexion, suggérant sa confrontation avec tel ou tel ouvrage, critique ou poétique, d'où un plaisir intellectuel qui a lui seul justifierait mon engagement dans cette recherche universitaire.

J'exprime ma reconnaissance à Mesdames Colette Camelin, Catherine Mayaux, et à Monsieur Christian Touratier, membres du jury, qui ont bien voulu prendre connaissance de ces recherches et me faire part de leurs remarques.

Mon amitié va également au personnel de la Fondation Saint-John Perse : Mesdames Corinne Cleac'h, Marie-Josiane Duffès et Arlette Ventre, pour la gentillesse de leur accueil qui n'a d'égal que leur passion pour le grand poète. Leur travail patient fait d'Aix-en-Provence le lieu de rencontre idéal pour tous les amateurs de Saint-John Perse. Merci à Marie-Laure Ryan pour sa traduction du résumé et à Danielle et Elisabeth pour leurs relectures.

Mes proches acquiesceront avec un sourire à la phrase de Nietzsche :

« [Celui qui agit] oublie la plupart des choses pour en faire une seule. Il est injuste envers ce qui est derrière lui et il ne connaît qu'un seul droit, le droit de ce qui est prêt à être. Ainsi tous ceux qui agissent, aiment leur action infiniment plus qu'elle ne mérite d'être aimée. »¹

Qu'ils soient donc ici remerciés pour leur patience.

Christian Rivoire.

¹ Nietzsche, *Seconde considération intempestive, De l'utilité et de l'inconvénient des études historiques pour la vie*, (1^{ère} publication : 1874), traduction de Henri Albert, Flammarion, 1988, p. 82.

SOMMAIRE

Tome I.

<i>Remerciements</i>	p. 2
Sommaire	p. 3
Listes des documents placés en annexe	p. 5
Avant-Propos	p. 6
1. Terminologie	p. 7
2. Présentation des références, extraits poétiques, manuscrits	p. 10
Introduction	p. 11

Prolégomènes : Narration / Poésie / Narratologie état des lieux

I.	L'exclusion du narratif	p. 18
II.	Axe paradigmatique vs. syntagmatique	p. 29
III.	Lecture tabulaire vs. lecture linéaire	p. 37
IV.	Réticence de la narratologie devant la poésie moderne	p. 45

La narration dans l'œuvre poétique de Saint-John Perse

1^{ère} Partie : Les étapes de la reconquête

1.	Introduction	p. 54
I.	La reconquête des formes longues : des poèmes de jeunesse à <i>Anabase</i>	p. 55
II.	Place de la narration dans ce processus	p. 69
III.	<i>Anabase</i> et l'épopée	p. 85

2^{ème} Partie : Etude narrative du poème *Vents*

I.	Préambule terminologique et critique	p. 108
II.	Parcours narratif	p. 111
	<i>Pn 1</i> : un monde figé	p. 111
	<i>Pn 2</i> : L'irruption des vents	p. 120
	<i>Pn 3</i> : Les transgressions épiques	p. 122

<i>Pn 4</i> : L'éclair du dénouement	p. 170
<i>Pn 5</i> : retour à l'équilibre	p. 172
III. Conclusion.....	p. 183

3^{ème} Partie : Etude narrative du poème *Amers*

1. Introduction.....	p. 189
----------------------	--------

A. Etude actantielle de « strophe »

I. Reprise de la situation initiale de <i>Vents</i>	p. 192
II. Les parcours narratifs engagés	p. 203
III. Portrait du héros sur le plan agonistique.....	p. 224

Tome II.

B. Etude des structures narratives d'*Amers*

1. Introduction, la narratologie sur deux versants.....	p. 231
I. « Etroits sont les vaisseaux », un dialogue ?.....	p. 234
II. Qui parle ?.....	p. 242
III. Une métalepse narrative.....	p. 271

C. Fin de l'étude actantielle d'*Amers*

IV. Conclusion commune aux parties 2 et 3	p. 294
---	--------

4^{ème} Partie : Du libre usage de la narration

1. Introduction.....	p. 303
I. Les visages de la narration	p. 304
II. Des cadres à transgresser	p. 317
III. De la fable au sujet	p. 326
IV. Du sujet aux réseaux d'images	p. 330
V. Un art combinatoire	p. 341

Conclusion générale	p. 355
----------------------------------	--------

Bibliographie sélective	p. 363
--------------------------------------	--------

Annexes	p. 383
----------------------	--------

Index	p. 442
--------------------	--------

Tables des matières	p. 446
----------------------------------	--------

LISTE DES DOCUMENTS PLACES EN ANNEXE

Graphiques visualisant la composition des poèmes :

n° 1 : *Eloges* p. 385 ; n° 2 : *La Gloire des Rois* p. 385 ; n° 3 : *Anabase* (lato sensu) p. 386 ; n° 4 : *Anabase* (stricto sensu) p. 386 ; n° 5 : *Exil* p. 387 ; n° 6 : *Vents* p. 387 ; n° 7 : *Amers* p. 388, n° 8 « Strophe » d'*Amers* p. 388 ; n° 9 : *Chronique* p. 389 ; n° 10 : *Oiseaux* p. 389 ; n° 11 : Dimension respective des recueils ou poèmes (1^{ère} édition de la Pléiade) p. 390 ; n° 12 : Nombre moyen de mots par versets p. 390.

Tableaux sur la composition :

n° 13 : Exemple de lecture des tableaux p. 391 ; n° 14 : *Eloges* p. 392 ; n° 15 : *La Gloire des Rois* p. 393 ; n° 16 : *Anabase* p. 394 ; n° 17 : *Exil* p. 395 ; n° 18 : *Vents* p. 396 ; n° 19 : *Amers* p. 397 ; n° 20 : *Chronique* p. 398 ; n° 21 : *Oiseaux* p. 399 ; n° 22 : *Chanté par celle qui fut là, Chant pour un équinoxe, Nocturne, Sécheresse* p. 400.

Versions primitives des poèmes ou manuscrits :

n° 23 : *Des villes sur trois modes* (Pan, 1908) p. 402 ; n° 24 : *L'Incertain* p. 405 ; n° 25 : *L'Animale* p. 407 ; n° 26 : *Images à Crusoé* (version NRF. 1909) p. 410 ; n° 27 : *Pour fêter des oiseaux* p. 414 ; n° 28 : Manuscrit 1 de *Vents*, feuillet 16 p. 418.

Relevés d'occurrences :

n° 29 : Répétitions “externes” dans le poème *Vents* p. 422 ; n° 30 : « faille » / « faillir » dans le poème *Vents* p. 425 ; n° 31 : « chiffre », « fer », « ferronneries », « métal », « forge » dans *Vents* p. 427 ; n° 32 : « arène » dans *Amers*, en regard des locuteurs concernés p. 428 ; n° 33 : 30 occurrences du nom « foule(s) » dans *Amers* p. 430 ; n° 34 : « masque » dans l'ensemble de l'œuvre p. 433 ; n° 35 : Annotation « n » en marge de quelques lectures de Saint-John Perse p. 436.

Divers :

n° 36 : Chronologie de quelques articles ou études critiques sur : Saint-John Perse et l'épopée p. 438 ; n° 37 : Nouvelle de Julio Cortazar *Continuité des parcs* p. 440.

Avant- Propos

1. Terminologie

Les spécialistes de la critique persienne ne se sont pas encore entendus sur la terminologie à adopter pour nommer avec rigueur les différents ensembles dont se composent les œuvres de Saint-John Perse.

Afin de ne pas surcharger la nomenclature existante nous suivrons le plus possible celle qui fut proposée par Albert Henry dans l'*Avant-Propos* à son étude d'*Amers*² ; quelques modifications nous semblent cependant nécessaires, que nous commenterons. Le tableau suivant récapitule les différents enchâssements possibles :

Subdivisions	Subdivisions spéciales pour <i>Vents</i>	Subdivisions spéciales pour <i>Anabase</i>	Marque dans l'édition de la Pléiade :
1. Recueil			Titre en haut de page paire ou impaire
2. Poème			Titre en haut de page paire ou impaire
3. Chant		3. Partie	Titre en haut de page impaire uniquement
4. Suite			Chiffre romain : I
		5. Séquence	Chiffre romain, plus grand : I
6. Développement			Chiffre arabe : 1
7. Section			*
8. Laisse			ligne blanche
9. Verset			alinéa

² Albert Henry, *Amers de Saint-John Perse, une poésie du mouvement*, Publication de la Fondation Saint-John Perse, nrf Gallimard, édition revue, 1981, pp. 7-8.

Sur cette question, on peut consulter également l'« Avant-Propos » de la thèse de Michèle Aquien qui propose une nomenclature différente de la nôtre, en s'appuyant sur une réponse inédite de Roger Little au texte d'A. Henry. Michèle Aquien, *Le statut du mot dans l'œuvre poétique de Saint-John Perse*, Thèse 3^{ème} cycle : linguistique, Paris Sorbonne, 1983.

Précisons, dans un ordre inversé, les définitions de ces unités :

Verset = unité de base délimitée par l'alinéa.

Le passage du *vers* – utilisé dans les œuvres de jeunesse – au *verset*, suppose un gain dans l'amplitude moyenne de cette unité textuelle (ce qui se vérifie chez Saint-John Perse, voir annexe 12 p. 390) et une plus grande souplesse dans l'utilisation. L'appellation : *verset*, que nous adoptons est cependant loin de faire l'unanimité chez les critiques ; rappelons simplement ici la position de Henri Meschonnic qui se veut « héraut d'une discordance » au milieu de la réception « princière » faite à la poésie de Saint-John Perse :

« Seule la disposition typographique mime tantôt la prose, tantôt le verset. La disposition en prose contribue à faire du récitatif un récit, une continuité, comme celle du verset semble imposer un récitatif plus ample que le vers. Mais l'effet rythmique totalisé par les contraintes internes ne permet de parler ni de prose ni de verset. Particulièrement, *verset* est équivoque, prêtant à comparaison avec Claudel, sinon la Bible.

Le discours poétique de Saint-John Perse est un discours en vers, *en vers ininterrompus*. C'est un vers polymorphe, qui est un vers symboliste, non celui de Verlaine, comme disait Larbaud, et parfois proche de l'alexandrin de Coppée [...] Il alterne le vers classique avec un alexandrin libéré, proche et distinct de celui de Verhaeren et d'Henri de Régnier. C'est essentiellement un vers caractérisé par la fréquence de la "césure épique", et une coupe circonflexe. »³

Laisse = ensemble (contenant un ou plusieurs versets) isolé du reste du texte par le saut d'une ligne. Nous n'utilisons pas le terme de « strophe » d'une définition plus restrictive et qui ferait courir le risque d'une confusion avec la partie d'*Amers* titrée ainsi.

Section = ensemble (contenant une ou plusieurs laisses) isolé par un astérisque en milieu de page.⁴

Développement = Division que l'on ne rencontre que dans les poèmes *Vents* et *Amers* ; elle est marquée par un chiffre arabe en milieu de page.

Séquence = Division qui apparaît uniquement dans la suite IX d'*Amers*. Les 7 séquences sont numérotées, dans l'édition de la Pléiade, à l'aide de chiffres romains plus grands que ceux des suites. Des chiffres arabes alignés à gauche partagent en deux chacune des Séquences II à VI ; ils ont la valeur de didascalies donnant la parole d'abord à l'Amante (1 –) puis à l'Amant (2 –)

Suite = C'est la subdivision préférée de Saint-John Perse ; elle est marquée par un chiffre romain centré en tête du texte ; Dans *Anabase* ce chiffre, en belle page⁵, est accompagné de l'incipit du texte qui va suivre.

³ Meschonnic, Henri, « Historicité de Saint-John Perse », *La Nouvelle Revue Française*, 1 juin 1979, p. 82.

⁴ A. Henry nomme cette unité : « tirade » ; nous préférons un terme qui insiste plutôt sur la coupure opérée par le signe typographique.

Chant / Partie = ce niveau, qui apparaît uniquement dans les poèmes *Vents* et *Amers*, doit être distingué du précédent ; en effet il est matérialisé dans l'édition de la Pléiade par un titre en haut de belle page, ce qui n'est jamais le cas des suites. Nous aurions pu choisir un seul de ces deux termes, mais il nous semble utile de distinguer le cas de *Vents* (où la présentation numérotée se rapproche de celle des suites ; ex. « *Vents, IV* ») de celui d'*Amers* où des titres différents comme « *Invocation* », « *Strophe* » sont donnés.

Poème = cette appellation suppose que l'on reconnaisse les caractères de complétude et d'autonomie à un ensemble titré englobant certaines des subdivisions précédentes. C'est une œuvre qui, formant un tout, peut être éditée séparément sans que son sens soit altéré.

Recueil = collection sous un même titre de pièces qui pourraient être éditées séparément ou dans un ordre différent.

La distinction entre poème et recueil n'est pas toujours facile à opérer dans l'œuvre poétique de Saint-John Perse ; en principe, dans l'édition de la Pléiade, en haut des pages paires on rencontre le nom du recueil et en haut des pages impaires le nom du poème. Mais il arrive que le titre de droite soit encore celui d'un recueil, ainsi *Images à Crusoé* est un recueil à l'intérieur d'un autre, plus large : *Eloges*.

Quant à savoir si *Eloges* (cette fois *stricto sensu*) est un poème ou un recueil, si *La Gloire des Rois* est un recueil « factice » comme le prétend A. Henry⁶, si *Anabase*, *lato sensu*, est un poème contenant obligatoirement les deux « Chansons » qui encadrent *Anabase, stricto sensu*, etc., on comprendra qu'il s'agit de questionnements qui font intervenir de multiples facteurs et engagent une interprétation des œuvres, donc une part de subjectivité ; autrement dit, on ne tranchera pas une fois pour toutes ces controverses. Cela ne nous dispensera pas d'aborder ces problèmes un peu plus loin dans notre étude.

L'abréviation *O.C.* renverra à :

Saint-John Perse, *Oeuvres complètes*, (1^{ère} édition : 1972), Paris, Gallimard, coll. "Bibliothèque de la Pléiade", 1982.⁷

⁵ Page de droite, impaire.

⁶ *op. cit.* p. 8.

⁷ Lors des différentes rééditions, la pagination est restée la même pour les poèmes, mais elle a été parfois modifiée dans la « biographie » et dans la « correspondance ».

2. Présentation des références, extraits poétiques, manuscrits

• Références

Une référence comme : Vents, IV _{5, v 6} (244) est à lire ainsi :

IV = chant quatre (du poème *Vents*).

5 = cinquième développement (du chant IV) .

v 6 = sixième verset (du cinquième développement).

(244) = page dans l'édition des *Œuvres Complètes*,
Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard⁸.

• Présentation des extraits de l'œuvre poétique

Chaque fois que nous reviendrons à la ligne pour une citation (donc dans un corps de police inférieur) de l'œuvre poétique de Saint -John Perse, nous utiliserons les caractères italiques **sans rajouter des guillemets d'insertion** ; si des guillemets apparaissent, le lecteur comprendra ainsi qu'il s'agit de la typographie choisie par Saint-John Perse pour ce passage.

• Transcriptions des états manuscrits :

Nous suivrons la notation proposée par Almuth Grésillon⁹ :

()	indication ajoutée par le transcritteur
< >	tout ce qui est barré, biffé, raturé
[]	addition interlinéaires
<[]>	ajouté, puis raturé
(?)	transcription probable, mais hypothétique
(<i>illis.</i>)	illisible
//	début de la palette
	fin de la palette
/	frontière entre variantes

Nous rajouterons l'utilisation des accolades :

{ }	palette à l'intérieur d'une palette
-----	-------------------------------------

⁸ Voir note précédente.

⁹ Almuth Grésillon, « Méthodes de transcription », *Eléments de critique génétique, Lire les manuscrits modernes*, Presses Universitaires de France, 1994, pp. 121-131.

Nous suivons en cela l'exemple d'Ésa Christine Hartmann, *Eléments pour une « poétique » des manuscrits de Saint-John Perse*, Thèse sous la direction de Renée Ventresque, Université de Montpellier III –Paul Valéry, Mai 2002, p. 33.

Introduction

Aborder la poésie moderne – française de surcroît – par le biais du narratif a sans doute de quoi surprendre. N'est-ce pas là réintroduire de l'impur dans un domaine qui, depuis le refus mallarméen de la prose de « l'universel reportage », s'était drapé dans le lyrisme et sa virginité ?

Même parmi les poéticiens (et les philosophes) qui sont conscients que cette réduction de la Poésie au seul lyrisme est le fruit d'une évolution historique (et à ce titre circonscrite dans le temps et l'espace), il en est beaucoup pour considérer que la Poésie ne fait, *in fine*, que renouer avec son « essence », en se débarrassant d'éléments étrangers. Rares sont ceux qui parlent de ce processus en termes de perte, comme Jorge Luis Borges, en 1967, lors d'une conférence devant les étudiants de Harvard :

« Il faut respecter la valeur propre de chaque terme – car elle correspond à une idée, une conception distincte. Il est pourtant regrettable que le mot “poète” ait perdu sa signification globale, qu'il ait subi une amputation. Aujourd'hui quand nous parlons d'un poète, nous songeons seulement au créateur lyrique qui fait vibrer des notes ailées [...]. Alors que les Anciens, quand ils parlaient d'un poète – “un auteur, un créateur” –, ne voyaient pas en lui seulement le chanteur lyrique, mais aussi le narrateur d'une histoire, une histoire où résonnaient toutes les voix qu'emprunte l'homme : voix du lyrisme, de la nostalgie, de la mélancolie, mais aussi celles du courage et de l'espoir. »¹⁰

Qu'on le déplore, ou qu'on s'en réjouisse, il semble acquis que les œuvres se sont entièrement soumises aux déclarations programmatiques de quelques poètes de renom.

Voilà une première évidence que nous voulons interroger. Du constat que la dimension narrative est minorée dans les prises de position des théoriciens comme dans la réception actuelle de la poésie, peut-on conclure, sans examen, qu'elle est absente des grandes œuvres poétiques du XX^{ème} siècle ? Ne sommes-nous pas aveuglés par des outils d'analyse qui, ayant été conçus au sein d'une conception dualiste, nuisent à une juste prise en compte de la composante narrative ?

Ces questions allant à rebours de la *doxa*, nous prendrons le temps, dans des « prolégomènes » à notre étude de Saint-John Perse, de revenir sur la mise en place et les conséquences de ce que Dominique Combe a appelé la « rhétorique du partage » dans un ouvrage¹¹ qui nous sera fort utile.

¹⁰ Jorge Luis Borges, « La narration d'une histoire », in : *L'art de poésie*, trad. de l'anglais par A. Zavriew, Gallimard, coll. “Arcades”, 2002, p. 44.

¹¹ Dominique Combe, *Poésie et récit, une rhétorique des genres*, José Corti, 1989.

Nous constaterons alors que celle-ci peut se lire à partir de l'autre camp, et ce sera l'exclusion du poétique par un grand nombre de tenants de la narratologie qui, dans une axiologie inversée valorisant la prose, associent spontanément leur science à la fiction romanesque. Nous verrons pourtant que Gérard Genette – qui a le goût du langage poétique et connaît bien le baroque et le courant épique – est parfois tout près de franchir le pas et d'appliquer à la poésie les questionnements propres à la narratologie. Ainsi conclut-il une étude de *Fêtes galantes* de Verlaine¹² par ce jugement :

« *Fêtes galantes* est décidément moins un recueil qu'une *suite lyrique*, mais d'un lyrisme où le sentiment s'exprime en fiction ».

Ces prolégomènes expliqueront pourquoi nous nous refuserons à employer certains outils d'analyse liés à l'opposition devenue classique entre les axes syntagmatique et paradigmatic. Cet état des lieux achevé nous commencerons à parcourir l'œuvre poétique de Saint-John Perse. On nous objectera peut-être que mesurer l'exacte place de la narration au sein de la Poésie moderne mériterait une étude comparative de plus vaste envergure. Nous pensons cependant qu'il est encore trop tôt en la matière pour dresser des synthèses. Heurtant une tradition critique, il faut d'abord convaincre, et pour cela accepter l'épreuve de vérification qu'est le retour à des textes précis, pris dans leur globalité comme dans le détail de leur écriture, sous le regard critique d'une communauté de chercheurs spécialisés¹³.

En nous limitant à Saint-John Perse (mais le champ est déjà immense), nous entendons soumettre nos hypothèses à une stricte confrontation avec les textes et les études qu'ils ont suscitées ; nous nous garderons ainsi d'agencer ingénieusement des perspectives à coup de citations bien choisies qui, hors de leur contexte, peuvent être aisément manipulées. Par goût, et bien sûr parce que nous pensons que sa poésie – ne serait-ce que par la longueur de certains de ses poèmes – est ici concernée, nous avons choisi l'œuvre poétique de Saint-John Perse pour mener à bien notre réflexion. L'attention que nous comptons accorder tout à la fois au grain du texte et à son fonctionnement en tant que système autonome de signes fait que notre travail relèvera de l'analyse stylistique.

¹² Gérard Genette, « Paysage de fantaisie », *Figures IV*, Seuil, coll. "Poétique", 1999, pp. 171-190.

¹³ Notre démarche n'est pas isolée ; signalons par exemple le *Forschegruppe Narratologie* de l'Université de Hambourg : www.narrport.uni-hamburg.de, dont le projet n° 6 porte sur une analyse narratologique de la poésie lyrique, anglaise et allemande.

Ce positionnement n'est pas un retour à la théorie de la clôture du texte ; si l'œuvre poétique est bien à l'origine et à l'arrivée de toute notre réflexion, notre lieu privilégié de travail aura été la Fondation Saint-John Perse¹⁴ ; c'est dire que nous entendons utiliser tous les types de documents déposés par le Poète lui-même : manuscrits, ouvrages annotés de sa bibliothèque, dossiers de presse, correspondance, etc. et toutes les sortes d'approches de la critique persienne rassemblées en ce lieu d'une incontournable richesse.

L'existence d'une dimension narrative dans l'œuvre poétique de Saint - John Perse ne va pas de soi ; elle a parfois été niée : Peter Nicholas Baker, par exemple affirme que « *Vents* est un poème difficile au moins en partie parce qu'il n'a pratiquement pas de contenu narratif »¹⁵. Parfois le critique ne la recherche même pas, ainsi May Chehab dans sa thèse¹⁶ (fort intéressante par ailleurs) sur *Saint-John Perse et la Grèce*, parle fort peu d'Homère¹⁷ et de l'épopée. D'après l'auteur « Le panthéon » adopté par Saint-John Perse « est composé des penseurs archaïques, des poètes lyriques et des philosophes alexandrins »¹⁸, ce qui se ramène à deux ensembles seulement : les philosophes et les lyriques ; les uns pour le fond, les autres essentiellement pour la forme : « c'est l'étude de Pindare [qui] fournit à Saint-John Perse une solution formelle à des préoccupations esthétiques s'inscrivant dans le mouvement de libération poétique du début du XX^{ème} siècle »¹⁹.

Nous restons sceptiques ; cela correspond trop bien à cette vision que les modernes portent sur la Poésie et qui l'assimile, nous l'avons dit, à sa dimension lyrique. Les conclusions ne sont-elles pas en partie contenues dans des présupposés non soumis à discussion ? La non prise en compte du modèle homérique, dans une étude aussi sérieuse, doit nous alerter. Certes, dans sa correspondance, Saint-John Perse plus d'une fois prend ses distances avec Homère ; mais il fait exactement de même avec la culture livresque ; et l'on sait très bien ce qu'il en est des livres dans le processus de sa création artistique. C'est l'analyse de l'œuvre poétique qui doit permettre de trancher ; nous la soumettrons à cet examen.

¹⁴ Fondation Saint-John Perse, Cité du Livre, 8/10 rue des Allumettes 13098 Aix-en-Provence ; tel. 04 42 25 98 85 ; <http://www.up.univ-mrs.fr/~wperse>

Sur l'Internet, on consultera aussi avec profit le site de Loïc Céry : <http://www.sjperse.org>

¹⁵ Peter Nicholas Baker, « Saint-John Perse et le monde entier des choses »¹⁵, in *Souffle de Perse* n°8, juin 1998, pp.10-11.

¹⁶ Chehab, May, *Saint-John Perse et la Grèce*, Thèse soutenue en mai 1999, Université de Provence.

¹⁷ L'*Index* montre qu'Homère n'est cité que dans 6 pages (et encore d'une façon tout incidente), contre 25 pour Empédocle, pour Plotin, et 34 pour Héraclite, qui eux bénéficient en outre de chapitres particuliers. L'*Odyssée* ne serait pour Saint-John Perse que lointain souvenir scolaire.

¹⁸ *op. cit.*, p. 324.

¹⁹ *Ibidem*, p. 327.

Notre étude comportera quatre mouvements. Dans le premier nous constaterons qu'Alexis Leger, dans les poèmes de jeunesse et jusqu'à *Anabase* compris, ne s'est libéré que progressivement des contraintes de la forme brève et que nous sommes fondé à parler d'une « reconquête » du narratif. A ce sujet une clarification s'impose : replacer les poèmes de Saint-John Perse dans une évolution, dire par exemple qu'*Anabase* n'est qu'une étape au cours d'un processus, peut laisser croire que nous considérons que ce poème n'est pas une œuvre totalement aboutie, qu'il est inférieur à ceux qui le suivront. Ce serait confondre deux domaines qui ne se recouvrent pas exactement : celui de l'analyse poétique et celui de l'émotion littéraire. Notre étude pourrait s'apparenter à un détour ; elle est au-delà et en-deçà de l'émotion poétique. Au-delà, parce qu'elle a été précédée par une rencontre éblouie de l'œuvre de Saint-John Perse, éblouie mais quelque peu naïve, intuitive. En-deçà, parce que notre espoir serait qu'elle ouvre à certaines richesses de cette œuvre difficile qui ne se découvrent qu'après une lecture approfondie, minutieuse, appelant le secours de multiples outils d'analyse. Nous croyons que l'émotion poétique s'enrichit du savoir au lieu de se dessécher à son contact.

Dans nos deux parties suivantes nous analyserons dans le détail les poèmes *Vents* et *Amers* qui adoptent la composition que Paul Ricœur, fidèle aux principes d'Aristote, appelle « mise en intrigue ». Utilisant les méthodes des versants actantiel et formel de la narratologie, nous proposons de renouveler la compréhension de ces poèmes en les lisant comme deux volets d'un même diptyque.

Notre dernière partie montrera que les forces structurantes de la narration²⁰ n'empêchent nullement les jeux de superposition sémantique et de dispersion des images auxquels se plait la poésie contemporaine. Cette écriture tout entière prise entre des tensions contradictoires peut ainsi conjuguer la majesté du souffle et l'esprit de l'esthétique cubiste. Nous verrons que finalement la narration dans l'œuvre poétique de Saint-John Perse est au service d'une problématique de l'identité et nous proposerons d'interpréter en ce sens le choix de « Perse » comme pseudonyme.

²⁰ Christian Touratier, dans son livre *La sémantique* (Arman Colin, coll. "Cursus", 2000, p. 88) rappelle que « conter » et « compter », que nous considérons aujourd'hui comme deux homonymes, ont même origine : le verbe latin *computare*. « Employé dans la langue des trouvères qui racontaient des histoires en énumérant les épisodes, ce verbe présenta un effet de sens comparable au sens du verbe *narrer*. Lorsque cet effet de sens perdit son rapport avec le comptage des épisodes, notamment en passant de la langue des trouvères à la langue commune, le verbe *conter* devint un synonyme du verbe *narrer*, qu'il se mit même petit à petit à supplanter. »

Enfin, à ceux qui s'étonneront que l'on puisse dans nos « annexes » transformer des poèmes en graphiques²¹ et faire des relevés qui tiennent – parfois – de la froide comptabilité, nous rappellerons les propos d'Edouard Hanslick qui affirmait qu'on ne peut parler de la musique « qu'avec la sécheresse d'une terminologie technique » ; il reconnaissait, à propos d'une esquisse d'analyse de l'Ouverture de *Prométhée*, qu'un « démembrement semblable fait, il est vrai, un squelette d'un corps florissant et détruit toute beauté, mais il ne laisse subsister aucune interprétation fantaisiste »²². Seule une telle approche exigeante permet de dépasser « les impressions secondaires et vagues qui résultent des phénomènes musicaux »²³ pour atteindre à la perception active de la musique qui nous attache à l'œuvre pour elle-même – *per se*.

²¹ Voir annexes 1 à 22, pp. 385-400.

²² Edouard Hanslick, *Du beau dans la musique*, préface de Jean-Jacques Nattiez, Christian Bourgois éditeur, 1986, p. 79.

²³ *Ibidem*, p. 65.

Prolégomènes

Narration / Poésie
/ Narratologie
état des lieux

I *L'exclusion du narratif*

« La première caractéristique de l'art moderne¹ est de ne pas raconter. Pour qu'il naisse, il faut que l'art de la fiction finisse. »

André Malraux²

Louons A. Malraux pour son art de la formule, l'expression est concise et l'opposition tranchante, mais déplorons que l'auteur du *Musée Imaginaire* ne fasse que reprendre à son compte, en 1947, une analyse de la modernité vieille de près d'un siècle ! Cette théorie ne concerne d'ailleurs pas seulement les arts plastiques, remontant à Baudelaire elle a eu aussi un retentissement profond sur la réflexion poétique de la fin du XIX^{ème} siècle et du début du XX^{ème}, c'est à ce titre qu'elle nous intéresse ici.

Sans doute n'est-il pas inutile d'en rappeler brièvement les étapes essentielles :

1. Des surenchères successives

- Poe / Baudelaire

Au commencement était une autre formule appelée à un brillant avenir : « Un long poème n'existe pas ; ce qu'on entend par un long poème est une parfaite contradiction de termes »³. Mais déjà, dans ce premier passage de témoin entre Edgar Poe et Baudelaire, apparaît ce qui sera comme le principe actif dans la transmission de cette théorie : la surenchère. En effet Baudelaire se garde bien de rapporter les nombreux exemples cités par Edgar Poe pour expliquer ce qu'il faut entendre exactement par brièveté poétique ; il passe très vite sur ce point non seulement pour épargner au lecteur français des références à un domaine qui lui est étranger, mais surtout pour éviter d'être

¹ Comprenons, à partir de Manet.

² André Malraux, *Musée Imaginaire*, (1^{ère} éd. 1947), Gallimard, Coll. 'Folio Essais', 2002, pp. 44-45.

³ Traduction par Baudelaire du *Poetic Principle* d'Edgar Poe (Publication posthume : *Home Journal*, 31 août 1850).

Charles Baudelaire, « Notes nouvelles sur Edgar Poe », texte paru en mars 1857 en tête de la traduction des *Nouvelles Histoires extraordinaires*. Repris ensuite dans *L'Art romantique. Curiosités esthétiques, L'Art romantique*, textes établis par Henri Lemaitre, Ed. Garnier Frères, 1962, p. 633.

mis en difficulté. Le poète américain cite comme exemple d'une trop grande brièveté un texte de Shelley de 24 vers et un autre de Willis de 30 vers, en vertu du principe suivant :

« Il est clair, par ailleurs, qu'un poème peut être indûment bref. Une brièveté inopportune prend la forme dégénérée de l'épigramme. Un poème très bref, s'il produit quelquefois un effet brillant ou vigoureux, ne produira jamais un effet profond ni prolongé. »⁴

De même certains choix de Baudelaire traducteur ne sont pas innocents ainsi pour ce passage de *the philosophy of composition* ⁵ :

‘It is only with the *denouement* constantly in view that we can give a plot its indispensable air of consequence, or causation, by making the incidents, and especially the tone at all points, tend to the development of intention.’⁶

Baudelaire traduit « *plot* » par « plan » alors que le mot signifie en réalité « intrigue » – ce qui fait mieux système avec les mots « *denouement* » et « *incidents* » ; Baudelaire désireux de discréditer le narratif éloigne le texte d'une formulation restée fidèle à la *Poétique* d'Aristote.

- Stéphane Mallarmé

Les positions de Stéphane Mallarmé seront plus radicales :

« Narrer, enseigner, même décrire, cela va et encore qu'à chacun suffirait peut-être pour échanger la pensée humaine, de prendre ou de mettre dans la main d'autrui en silence une pièce de monnaie, l'emploi élémentaire du discours dessert l'universel reportage dont, la littérature exceptée, participe tout entre les genres d'écrits contemporains »⁷.

Le modèle que la poésie doit chercher à imiter ou mieux à surpasser est la musique :

⁴ « The poetic principle », traduction de Claude Richard, *E.A. Poe contes essais poèmes*, coll. "Bouquins", Robert Laffont, 1989, p. 1019.

⁵ Le texte de Poe est paru dans *Graham's Magazine*, en avril 1846 ; plus d'un an après la parution du *Corbeau* ; et n'a jamais été réédité du vivant de Poe. La traduction est de Baudelaire (*Revue française* du 20 avril 1859). *The philosophy of composition* est traduit sous le titre : « Méthode de composition ».

⁶ Traduction de Baudelaire : « Ce n'est qu'en ayant sans cesse la pensée du *dénouement* devant les yeux que nous pouvons donner à un plan son indispensable physionomie de logique et de causalité – en faisant que tous les incidents, et particulièrement le ton général, tendent vers le développement de l'intention. »

⁷ Stéphane Mallarmé, « Variations sur un sujet ; Crise de vers », 1896, in : *Œuvres complètes*, Gallimard, La Pléiade, 1945, p. 368.

« Je me figure par un indéracinable sans doute préjugé d'écri vain, que rien ne demeurera sans être proféré ; que nous en sommes là, précisément, à rechercher, devant une brisure des grands rythmes littéraires (il en a été question plus haut) et leur éparpillement en frissons articulés proches de l'instrumentation, un art d'achever la transposition, au Livre, de la symphonie ou uniment de reprendre notre bien : car, ce n'est pas de sonorités élémentaires par les cuivres, les cordes, les bois, indéniablement mais de l'intellectuelle parole à son apogée que doit avec plénitude et évidence, résulter, en tant que l'ensemble des rapports existant dans tout, la Musique »⁸.

- Paul Valéry

Valéry reprend l'analogie entre la poésie et la musique et tente d'annexer Baudelaire à cette esthétique en forçant le trait :

« *Les Fleurs du Mal* ne contiennent ni poèmes historiques ni légendes ; rien qui repose sur un récit. On n'y voit point de tirades philosophiques. La politique n'y paraît point. Les descriptions y sont rares, et toujours significatives. Mais tout y est charme, musique, sensualité puissante et abstraite... Luxe, forme et volupté. »⁹

Nul doute que ce jugement soit tendancieux – il suffit de songer à la composition d'ensemble des *Fleurs du Mal* et à la trame narrative de nombreux poèmes¹⁰ – mais il permet d'établir une continuité esthétique à partir d'un aîné prestigieux.

Valéry va également introduire un concept qui marquera une nouvelle étape dans cette exclusion du narratif : celui de la 'poésie pure'. L'expression apparaît en 1920 dans son « Avant-propos » au recueil de poèmes de Lucien Fabre, *Connaissance de la déesse* :

« On voit enfin, vers le milieu du XIX^{ème} siècle, se prononcer dans notre littérature une volonté remarquable d'isoler définitivement la Poésie, de toute autre essence qu'elle-même. Une telle préparation de la poésie à l'état pur avait été prédite et recommandée avec la plus grande précision par Edgar Poe. Il n'est donc pas étonnant de voir commencer dans Baudelaire cet essai d'une perfection qui ne se préoccupe plus que d'elle-même. »¹¹

Le mot « essence » dans ce contexte est à prendre dans son sens scientifique (« isoler », « préparation », « état pur »), voire alchimique de 'quintessence', mais il se prête, bien sûr, tout naturellement à une

⁸ *Ibidem*, p. 367-368.

⁹ Paul Valéry, *Œuvres*, t. I, Gallimard, 'Bibliothèque de la Pléiade', p. 610, 1957.

¹⁰ À une passante, Une charogne etc.

¹¹ Paul Valéry, « Avant-Propos à *Connaissance de la déesse* » (1920), *Œuvres*, t. I (1957), Gallimard, coll. 'Bibliothèque de la Pléiade', 1980, p. 1270 .

interprétation théologique ; à cet appel l'abbé Bremond ne pouvait rester insensible et ce fut la surenchère sans doute la plus décisive.

- Henri Bremond

L'abbé Bremond fit part de ses théories (inspirées de Valéry, même s'il se distingue par le peu d'importance accordée à la signification du poème), lors d'une séance devant ses pairs académiciens le 24 octobre 1925. Il précisa son point de vue, dans les colonnes des *Nouvelles littéraires* au cours de la polémique qui s'ensuivit avec Souday, critique au *Temps*.

Ses positions les plus connues sont reprises de celles de Mallarmé :

« Est donc impur – oh ! d'une impureté non pas réelle, mais métaphysique ! – tout ce qui, dans un poème occupe ou peut occuper immédiatement nos activités de surface, raison, imagination, sensibilité ; tout ce que le poète nous semble avoir voulu exprimer, a exprimé, en effet ; tout ce que nous disons qu'il nous suggère ; tout ce que l'analyse du grammairien ou du philosophe dégage de ce poème, tout ce qu'une traduction en conserve. Impur, c'est trop évident, le sujet ou le sommaire du poème ; mais aussi le sens de chaque phrase, la suite logique des idées, le progrès du récit, le détail des descriptions et jusqu'aux émotions directement excitées. Enseigner, raconter, peindre, donner le frisson ou tirer des larmes, à tout cela suffirait largement la prose, dont c'est aussi bien l'objet naturel. Impure, en un mot, l'éloquence, entendant par là non pas l'art de beaucoup parler pour ne rien dire, mais bien l'art de parler pour dire quelque chose. »¹²

Cela fait beaucoup ! Comme le dit William Marx¹³ dans un excellent article : « Bremond est le prophète moins de la poésie pure que de l'impur de la poésie »¹⁴. Mais le plus important, pour ce critique, c'est de remarquer l'apport original de l'abbé Bremond : sa récusation du modèle musical défendu par Valéry :

« Il n'y a pas de poésie sans une certaine musique verbale, d'ailleurs si particulière que peut-être vaudrait-il mieux l'appeler d'un autre nom ; et dès que cette musique frappe les oreilles faites pour l'entendre, il y a poésie. Mais nous ajoutons aussitôt qu'une chose aussi chétive – quelques vibrations sonores, un peu d'air battu – ne saurait être l'élément principal, encore moins unique, d'une expérience où le plus intime de notre âme se trouve engagé. »¹⁵

Pour l'abbé Bremond, le modèle de la poésie ne doit pas être la musique mais la « prière ».

¹² Henri Bremond, *La Poésie pure*, Grasset, 1926, p. 21-22.

¹³ William Marx, « Musique et poésie pure : la fin d'un paradigme », revue *Poétique*, n° 131, septembre 2002, pp. 357-367.

¹⁴ *Ibidem*, p. 360.

¹⁵ H. Bremond, *op. cit.*, p. 25.

- André Breton

Les Surréalistes qui n'ont que sarcasmes pour ce « cancrelat »¹⁶ de Bremond, n'en apportent pas moins le ur appui aux thèses de Valéry, préservé par sa haute idée de la création artistique des plates notations réalistes telles que "La marquise sortit à cinq heures"¹⁷.

La haute idée que se font les Surréalistes du langage poétique les amène tout naturellement à s'inscrire dans la lignée de Mallarmé et Valéry, même s'ils mènent une recherche très éloignée de ces grands aînés, par exemple en misant artistiquement sur l'inconscient.

- Jean-Paul Sartre

« Si le poète raconte, explique ou enseigne, la poésie devient prosaïque, il a perdu la partie »¹⁸

1947 : Sartre ici, comme Malraux en tête de ce chapitre, sont cités pour montrer que cette exclusion du narratif hors du champ du poétique, bien que fondée sur une série de surenchères discutables a finalement acquis la force d'une évidence.

Dans un ouvrage remarquable¹⁹, Dominique Combe a étudié la conséquence de ce mouvement critique : la refonte du système des genres ; la poésie va se définir en s'opposant au roman et s'identifier au lyrisme.

2. Rappel de l'analyse de Dominique Combe :

Dominique Combe confirme ce que nous pressentions, à savoir que la conception dualiste de la poésie et du récit tient beaucoup à une systématisation forcenée de quelques prises de position de Mallarmé par Valéry :

« Certes, [Mallarmé] condamne explicitement la poésie narrative ; mais Valéry et les poéticiens de son temps donneront à cette exclusion une ampleur et une irréductibilité qui semblent dépasser le propos initial. La lecture de Mallarmé proposée par Valéry exagère la discrimination, parfois jusqu'à la surenchère, de sorte que la relative mesure observée par Mallarmé s'efface devant l'affirmation péremptoire [...]. »²⁰

¹⁶ André Breton, *Manifeste du surréalisme*, Gallimard, coll. "Idées", 1983, p. 89.

¹⁷ *Ibidem*, p. 15. On trouve un peu plus loin une condamnation des descriptions.

¹⁸ J.-P. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Gallimard, 1947, p. 48.

¹⁹ Dominique Combe, *Poésie et récit, une rhétorique des genres*, Corti, 1989.

²⁰ *Ibidem*, p. 15.

a) Une refonte du système des genres :

Cette opposition excessive entre une Poésie qui viserait à atteindre son essence, et le Roman qui pourrait fédérer toutes les impuretés délaissées par le genre noble, va fonctionner comme le critère d'une refonte du système des genres ; ce qui ne va pas sans dommages, car, Dominique Combe le rappelle, poésie et récit sont des notions hétérogènes qui n'appartiennent pas au même niveau rhétorique et linguistique :

« Dans un système cohérent, la poésie ne peut s'opposer qu'à la prose, et encore convenablement définie [...]. Le "récit", en revanche, est une catégorie "transversale" susceptible, au plan linguistique, de caractériser aussi bien la prose – littéraire ou non – que la poésie. Confronter la poésie au récit, c'est rapporter un certain « emploi » de la langue (la poésie), que certains linguistes appellent « sous-code » ou « code secondaire », comme spécification du « code primaire » de la langue, à une composante de ce code. »²¹.

Dominique Combe, comme l'indique le sous-titre de son ouvrage, se fixant comme objectif de clarifier ce nouveau système des genres, approfondit ces notions en rappelant les travaux de Bakhtine, les positions de G. Genette, etc. ; nous n'entrerons pas dans cette partie de son exposé qui ne concerne pas directement notre propos, retenons simplement cette mise au point :

« Il convient en effet de réserver, par souci de rigueur, le terme de « genre » pour les formes historiques, institutionnelles de la littérature : si la « poésie » dans sa généralité de « code » n'est pas un genre, en revanche les poésies épique, dramatique et lyrique, en sont. Tout comme, en approfondissant l'analyse, il apparaît que l'ode, l'hymne, l'épigramme ou le sonnet sont des « sous-genres » du genre lyrique. »²²

En fait, ce que l'on voit à l'œuvre c'est l'assimilation de toute poésie à la poésie lyrique. Ce qui était chez les Classiques, en vertu du critère justement d'absence de narration, un genre mineur devient, par inversion axiologique, la Poésie par excellence. Sur l'autre versant, le récit est tout simplement assimilé au roman ; ce qui n'était qu'un trait essentiel mais non exclusif sert à désigner le genre par une « réduction synecdochique » pour reprendre la formule de Dominique Combe. Par la suite, même les tentatives de synthèse : poème en prose, prose poétique... ne feront que conforter l'opposition fondamentale que l'on entend dépasser. Le thème de la synthèse des genres

²¹ Dominique Combe, *op. cit.*, pp. 32-33.

²² *Ibidem*, p. 33.

« s'inscrit lui-même dans une rhétorique de la séparation aujourd'hui dominante »²³. L'erreur est en amont :

« La rhétorique dualiste des genres procède d'oppositions logiques qui n'admettent pas de gradation (poésie *ou* récit), tandis que la pratique joue sur des variations de "dominantes" »²⁴.

b) Replacer ce phénomène dans l'histoire :

Le plus important pour nous est de bien mesurer l'impact de cette position dualiste sur la critique littéraire. Le phénomène le plus grave, en effet, n'est pas que des poètes, à une époque donnée, aient senti le besoin de définir la poésie par l'exclusion du narratif, mais que la critique – et dans son sillage les lecteurs – aient si bien assimilé leur thèse que l'opposition *Poésie / Récit* soit maintenant perçue comme une évidence :

« Un des présupposés essentiels – impensé, comme tel – du discours critique sur la poésie est que celle-ci se différencie du récit *par nature*. [...] L'exclusion du narratif, d'abord posée comme une exigence propre à quelques poètes, est devenue partie intégrante du paysage poétique contemporain ».²⁵

Le sursaut le plus salutaire pour la critique et les lecteurs serait de prendre conscience que cette exclusion du narratif hors de la poésie est un phénomène conjoncturel qui peut être temporellement circonscrit ; s'il commence à être théorisé avec Mallarmé, Dominique Combe perçoit sa fin dans les années 1970. De même qu'un tel mouvement n'a pu naître sans un lien étroit avec une philosophie dominante en Europe, sa fin serait liée à une évolution des mentalités :

« La rhétorique du partage et de l'exclusion se présente donc comme un moment daté de l'histoire de l'esthétique occidentale ; assurément, comme telle, elle entretient des liens très étroits avec le cours de l'histoire de la pensée. La rhétorique mallarméenne est liée à un courant de pensée qui met en question la représentation et le "sujet" au sens philosophique. Aussi paraît-il naturel que cette poésie redevenue narrative à la faveur d'une réhabilitation générale du récit et de la fiction concorde avec un retour à une philosophie du "sujet" et de la rationalité. »²⁶.

Dominique Combe constate le renouveau souhaité dans les œuvres de poètes comme Jean Daive, Denis Roche, et James Sacré. Il ne considère pas que Bonnefoy et Jouve soient en rupture avec la pensée dualiste car il voit

²³ *Ibidem*, p. 149.

²⁴ *Ibidem*, p. 142.

²⁵ *Ibidem*, p. 10.

²⁶ *Ibidem*, p. 192.

dans leur recours au dialogue et à la théâtralité une opération de « contre-fiction » :

« Le mode dramatique semble un recours efficace contre la “clôture” de la fiction et du récit telle que Bonnefoy la conçoit. Les actes de langage constitutifs du “genre” dialogique – demander, répondre, interpeller... – équilibrent la représentation. »²⁷

Et le mouvement qui tend à redonner au récit toute sa place au sein de la poésie est pour D. Combe trop récent pour que le nom de Saint-John Perse lui soit associé ; il ne le classe donc pas parmi les auteurs ayant réhabilité « la poésie antérieure au partage rhétorique de la “modernité” ».

3. Commentaires :

Nous avons pu mesurer, au fil de nos lectures ou bien au cours de nos discussions avec des étudiants, combien le présupposé qui ramène “l’essence” de la poésie à la seule poésie lyrique est fortement ancré dans nos esprits ; nous sommes bien certain d’y céder parfois nous-même inconsciemment. Une vue plus juste des choses est à reconquérir en remettant dans une perspective historique nos propres jugements, comme nous y invite Dominique Combe.

À partir de son étude, nous développerons trois points :

a) L’appel à l’analyse :

Les principes programmatiques rapportés au début de cette première partie étaient tranchants, sans appel ; pourtant, l’analyse menée par Dominique Combe nous incite à ne pas nous laisser impressionner par leur assurance cinglante. Ils s’appuient sur des présupposés « impensé[s] comme tel[s] », ils débouchent sur des classifications incohérentes et dualistes, c’est-à-dire toujours simplificatrices.

Nous ne voulons pas dire que ces jugements sont faux ou inutiles ; la vision d’ensemble d’une époque nécessite de tels raccourcis qui fixent des grandes orientations, précisent un arrière-plan idéologique. Mais nous disons qu’à leur accorder trop de crédit, la lecture et l’étude des œuvres précises risquent d’être indûment orientées.

²⁷ *Ibidem*, p. 180.

b) Le cas Saint-John Perse :

Dans l'ouvrage de Dominique Combe, Saint-John Perse est mentionné à deux reprises, une fois en compagnie de Claudel, p. 172 et une autre avec Valéry, p. 186 ; relisons ces passages :

Les exemples de Claudel et de Saint-John Perse sont connus [...] pour maintenir le moule de l'Ode – pindarique ou non, là n'est pas la question. Et il est vrai que les *Cinq grandes odes* multiplient les actes de langage exclamatifs – cris et interjections répétés – pour célébrer la gloire du monde sensible où est marquée l'empreinte du divin. Plus encore, la poétique de Perse réaffirme constamment sa vocation à « célébrer » les splendeurs du monde ; le poème *Éloges* en fait même son leitmotiv, qui répète inlassablement : « Ô ! J'ai lieu de louer ! » Stylistiquement, le poème multiplie les exclamations, les expressions du haut degré (superlatifs, hyperboles, adverbes d'intensité comme « si », « tant »), les interjections, ainsi que les traits de « syntaxe émotive » (phrases nominales, mises en relief), dans la plus pure tradition lyrique de l'ode pindarique » (*op. cit.* p. 172).

« Les poèmes de Des Forêts (*Les Mégères de la mer* : 1967), de Bonnefoy (*Dans le leurre du seuil* : 1975) ou de Frénaud (*Haeres* : 1982) pourtant récents, ne sont pas significatifs car ils n'appartiennent pas à la « modernité », au sens où celle-ci n'est pas uniquement une affaire de dates. Ces auteurs continuent en effet à écrire sur la lancée d'une oeuvre amorcée après-guerre dans la mouvance du surréalisme, sur la base d'esthétiques héritées du siècle dernier (Rimbaud, Lautréamont, Mallarmé). De ce fait, les oeuvres de Bonnefoy, de Frénaud, de Des Forêts appartiennent au même champ de la poétique que celles de Valéry, de Saint-John Perse (qui publie encore dans les années 60-70) ou de Jouve. » (*op. cit.* p. 186)

Remarquons deux choses : la première, c'est que la seule œuvre prise en compte nommément est *Eloges*, publiée en 1911, sous le pseudonyme de Saintleger Leger, et que l'on suppose donc que l'esthétique de Saint-John Perse n'a pas évolué par la suite, sur plus de soixante années, ce que certains « persiens » accepteront (surtout au vu des éléments pris en compte par Dominique Combe), mais que nous contesterons pour notre part dès notre partie sur la reconquête des formes longues.

La deuxième, c'est que l'on exclut Saint-John Perse de la « modernité » à cause de sa position au monde ; nous constaterons que ce point est très discutable lorsque nous étudierons en détail le poème *Vents*.

Pour mieux comprendre l'argumentaire de Dominique Combe il nous faut encore entendre ce qu'il dit d'Aragon :

« Pour les poètes d'aujourd'hui, la pratique du récit et de la rhétorique traditionnelle n'est nullement immédiate, spontanée ; elle résulte d'une reconquête des libertés de l'écriture. Aragon – pour ne citer que lui – baignait dans une tradition encore vive qui unissait Hugo à Ronsard dans l'art « engagé ». C'est pourquoi les récits de Jean Daive n'ont rien de com -

mun, par la démarche volontaire qu'ils supposent, avec les synthèses du « poème-roman » tentées par Audiberti ou Queneau dans la logique même du partage. La synthèse présupposait, ainsi qu'il a été vu, une séparation qui s'inscrivait de plein droit dans le cadre des rhétoriques de l'exclusion, alors que les poèmes narratifs des années 1970 ne tendent vers nulle conciliation pour la simple raison qu'ils ne posent point de division préalable. »²⁸

Nous concevons aisément que les écrivains d'après-guerre viennent d'horizons culturels très différents de nos grands auteurs du début du XX^{ème} siècle et que les démarches artistiques ne peuvent donc être comparables, il n'y a rien là que de très normal ; nous avouons cependant ne pas être totalement convaincu par ce raisonnement : alors que tout l'ouvrage a montré que la poésie moderne avait été ouvertement réduite à la poésie lyrique par une majorité de théoriciens, comment faire croire que des grands écrivains aient tout simplement « baigné », sans « démarche volontaire » de leur part, dans une conception non dualiste ? Nous pensons plutôt que ce n'est pas sans une forte capacité de résistance que les grands auteurs ont pu placer leur œuvre au-dessus des seules attentes du moment et des discours dominants.

Saint-John Perse subit en fin de compte un traitement sévère : les tenants d'une « modernité » réduisant la poésie au seul lyrisme de facture brève, lui reprochent son « souffle », sa tonalité épique, etc. ; et ceux qui saluent le retour du récit dans la poésie, comme Dominique Combe, excluent Saint-John Perse de toute reconnaissance parce qu'il y aurait cédé spontanément. De fait, cela revient à sous-entendre que Saint-John Perse n'appartient ni à l'une ni à l'autre de ces « modernités » parce qu'il est... antérieur aux deux, il ne serait qu'un poète archaïque ! Donc, *Amers*, par exemple, publié en 1957 n'aurait aucun rapport avec un renouveau perçu comme postérieur de dix années seulement, mais relèverait d'une esthétique antérieure de plus d'un siècle... traitement sévère disions-nous ? Peut-être tout simplement injuste !

De tels jugements (nous verrons un peu plus loin celui de G. Genette) ont pour conséquence de tenir une œuvre très riche hors du champ de la recherche. Le couperet tombe, sans démonstration préalable, souvent avec des références limitées à *Eloges*, à croire que toute la production américaine de Saint-John Perse est méconnue.

En dépit de ce contexte critique actuellement défavorable à Saint-John Perse, c'est dans son œuvre que nous étudierons l'articulation qui peut exister entre cette composante linguistique transversale qu'est le récit et le « mode » poétique qui l'accueille.

²⁸ Dominique Combe, *op. cit.*, p. 189.

c) Des outils critiques à interroger :

Avant de quitter notre compagnonnage avec Dominique Combe, il nous faut relever un dernier intérêt de son étude : la suspicion portée à certains outils d'analyse créés par la conception dualiste poésie / récit. Expliquons-nous.

Dominique Combe a montré comment cette « rhétorique du partage » s'est construite sur un siècle de déclarations péremptoires, souvent hâtives et excessives ; il en a dénoncé les présupposés ; et l'on pourrait croire qu'il suffirait de relativiser ces oukases, de les replacer dans leur contexte historique, pour qu'ils perdent de leur superbe. Mais ce serait sans compter sur une défense plus sournoise de cette doctrine, capable de se réintroduire dans l'analyse, lorsqu'on utilisera certains outils critiques qui partagent la même évidence de validité tout simplement parce qu'ils ont été créés à partir des mêmes bases idéologiques.

Ainsi les oppositions : Paradigmatique *vs.* Syntagmatique ; Tabulaire *vs.* linéaire ; auraient partie liée avec la vision dualiste : Poésie *vs.* Récit. Refuser cette dernière, tout en continuant à utiliser sans méfiance les deux autres, ce serait courir le risque de faire entrer subrepticement ce que l'on aura chassé ouvertement.

« Les célèbres thèses de Jakobson sur la fonction poétique, et sur ses relations avec les "axes" du langage, perpétuent dans un contexte linguistique, supposé "scientifique", les rhétoriques du partage. »²⁹

Ces notions étant omniprésentes dans la façon d'appréhender aujourd'hui le fait poétique, nous nous devons de les interroger à notre tour, pour mesurer plus exactement leur validité.

²⁹ Dominique Combe, *op. cit.*, p. 85.

II *Axe paradigmatique vs. Axe syntagmatique*

1. Evolution historique de la notion

On peut remonter à 1915, au *Cours de Linguistique Générale* de Ferdinand de Saussure³⁰. Le précurseur genevois n'emploie pas le mot paradigme (si ce n'est dans l'expression « paradigmes flexionnels »)³¹ mais il prépare la notion en insistant sur la différence entre les deux modes d'articulation du langage :

« Tandis qu'un syntagme appelle tout de suite l'idée d'un ordre de succession et d'un nombre déterminé d'éléments, les termes d'une famille associative ne se présentent ni en nombre défini, ni dans un ordre déterminé. [...] Un terme donné est comme le centre d'une constellation, le point où convergent d'autres termes coordonnés, dont la somme est indéfinie. »³²

Ce constat de départ va subir des transformations dont témoignent par exemple les représentations schématiques proposées par les uns et par les autres.

a) Les représentations schématiques :

Ferdinand de Saussure propose les schémas suivants³³ :

Dé-faire	
décoller	faire
déplacer	refaire
découdre	contrefaire
etc.	etc.

³⁰ Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, (1915), édition critique préparée par Tullio de Mauro, Grande Bibliothèque Payot, 1967.

³¹ Le mot "paradigme" a été introduit semble-t-il par le danois Louis Hjelmslev, cf. : *Prolégomènes à une théorie du langage*, chap.9 et 11.

³² *Cours de linguistique générale*, pp. 173-174.

³³ *Ibid.* pp. 178 et 175.

		<i>clément</i>
		<i>justement</i>
		<i>etc.</i>
<i>enseigner</i>		
<i>enseignons</i>	<i>apprentissage</i>	<i>changement</i>
<i>etc.</i>	<i>éducation</i>	<i>armement</i>
	<i>etc.</i>	<i>etc.</i>

On constate une grande spatialité dans cette représentation du champ associatif proposée par F. de Saussure. Celle-ci se perdra par la suite ; Louis Hjelmslev³⁴, en 1943 proposera une représentation (p. 190) à l'aide de deux axes perpendiculaires, dont l'un orienté :

« Dans tout langage et dans toute structure similaire il y a un axe du procès, qu'il est commode de représenter par une ligne horizontale orientée vers la droite, et un axe de système, que l'on peut représenter par une ligne verticale coupant la première :

Système

Procès

Il arrive qu'on oriente même l'axe paradigmatique³⁵ (ce qui ne se justifie plus par la linéarité de notre écriture) ; le modèle mathématique prend alors le dessus sur la réalité des « familles associatives ».

³⁴ Louis Hjelmslev, *Prolégomènes à une théorie du langage*, trad. du danois par Una Canger, coll. "Arguments", Les Editions de minuit, 1971.

³⁵ Par ex. Jean-Marie Klinkenberg, *Précis de sémiotique générale*, Seuil, coll. "Points", 2000, p. 150.

En 1956, Roman Jakobson reprend cette notion dans son article sur « Les deux aspects du langage et deux types d'aphasie »³⁶ ; en 1960, il lui donne ses titres de noblesse en s'appuyant sur elle pour définir la fonction poétique :

« La fonction poétique projette le principe d'équivalence de l'axe de la sélection sur l'axe de la combinaison. »³⁷

Et il donne l'exemple suivant :

« Soit "enfant" le thème d'un message : le locuteur fait un choix parmi une série de noms existants plus ou moins semblables, tels que *enfant*, *gosse*, *mioche*, *gamin*, tous plus ou moins équivalents d'un certain point de vue ; ensuite, pour commenter ce thème, il fait choix d'un des verbes sémantiquement apparentés – *dort*, *sommeille*, *repose*, *somnole*. Les deux mots choisis se combinent dans la chaîne parlée. »

Ce qui donnerait le schéma suivant :

P		
<i>gosse</i>		<i>sommeille</i>
<i>mioche</i>		<i>se repose</i>
<i>gamin</i>		<i>somnole</i>
<i>L'enfant</i>	<i>dort</i>	S

On constate qu'à la simplification géométrique vient s'ajouter une réduction associative par rapport aux constellations de Saussure puisque l'exemple donné ne joue que sur des choix synonymiques.

Mais surtout, la fonction poétique de Jakobson change la donne : nous avons jusque là une réflexion sur le fonctionnement du langage au niveau cérébral qui posait une opposition entre le champ des possibles et le choix finalement actualisé, maintenant tout est dans l'actualisé du discours.

³⁶ *Ibidem*. « Problèmes généraux ». Chapitre 2, pp. 43-67.

³⁷ Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, trad. par Nicolas Ruwet, Les Editions de minuit, coll. "Arguments", 2 t., 1963, p. 220.

b) Les virtualités / l'actualisé :

Cette différence avait été très clairement posée par F. de Saussure :

« Le rapport syntagmatique est *in praesentia* ; il repose sur deux ou plusieurs termes également présents dans une série effective. Au contraire le rapport associatif unit des termes *in absentia* dans une série mnémonique virtuelle. »³⁸

Autrement dit, la sélection des unités finalement retenues sur l'axe syntagmatique s'est faite dans l'esprit, et parfois à une telle vitesse que le locuteur lui-même est dans une quasi-inconscience du processus engagé. Nous ne saurons jamais les multiples opérations mentales impliquées dans la production de messages, même fort simples.

Il nous est impossible, dans l'état actuel de nos connaissances, de savoir tout ce qui s'est joué mentalement au moment de la sélection, pourtant, dans le cadre de la production littéraire, donc au niveau 'poïétique' du texte³⁹, la sélection peut être en partie consciente et patiemment affinée par l'auteur. Certes, pour la plupart des lecteurs, ce travail d'épure au sein d'une prolifération 'paradigmatique' restera inaccessible, mais le critique pourra, lui, en prendre connaissance en consultant les manuscrits de l'œuvre. Même si les repentirs ne couvrent pas la totalité du processus de sélection, ils en dévoilent une partie fort utile quand on s'intéresse à l'univers d'un auteur.

Si nous prenons l'exemple de Saint-John Perse, les manuscrits (qui portent déjà sur une étape avancée de l'élaboration des textes) révèlent un imposant travail de substitution associative. L'aspect de la page manuscrite, avec ces mots qui s'étagent en dessus et en dessous de la version antérieure n'est d'ailleurs pas sans rappeler la schématisation traditionnelle de l'axe paradigmatique.

Analysons un exemple extrême qui se trouve dans le manuscrit n°1 de *Vents*, conservé à la Fondation Saint-John Perse d'Aix-en-Provence.

Au niveau de ce qui deviendra le verset II 5 ; 7 : *L'ombre monte ses masques et ses fougères redoutables dans les chambres d'albâtre*, le poète a listé un grand nombre d'adjectifs, mis en concurrence pour qualifier les « fougères ». On les trouve soit dans des petites colonnes, dans le corps du texte, soit dans une longue liste écrite dans la marge de droite ; en tout 70 adjectifs différents⁴⁰ !

³⁸ *Cours de linguistique*, pp. 170-171.

³⁹ Cf. Jean Molino : « Tout produit symbolique, et le langage comme les autres, est constitué de ces trois dimensions – niveau matériel neutre des traces, dimension poïétique de la production, dimension esthétique de la réception – dont seule la prise en compte globale conduit à la construction du sens. » In Claude Reichler ed., *L'interprétation des textes*, Editions de Minuit, coll. "Arguments", 1989, p. 27.

⁴⁰ cf. Annexe 28, p. 418.

Voici la liste de la marge droite : « énigmatiques / ascétiques / utérines / évasives / tristes / suspectes / inquiétantes / fautives / livides / insidieuses / insignes / avides / fétides / faillibles / vénales / visibles / lisibles / rebelles / insignes / altières ? / perfides / loyales / terribles / débiles / tragiques / lumineuses ? / complices / redoutables / austères ? / incorruptibles / fébriles / fiévreuses / menaçantes / sensibles ? / pascales / supérieures ? / captives / allusives / natives / indéchiffrables / iniques / implacables / inexorables / infaillibles / intangibles / inconnues / imprévisibles / inflexibles / inextricables / inexplicables / infaillibles »

Et les séries dans le texte : « fatidiques / prophétiques / inexorables / redoutables // pâles ? /sombres // graves / strictes / hâves / mâles / maigres / pauvres // saintes / chastes / prudes / sobres / étranges // mauves / fauves / ? / rousses // fastes / fauves / louches //

Le manuscrit ouvre donc plusieurs pistes associatives, portant sur :

○ le signifié :

- ♣ La synonymie : ex. « saintes / chastes / prudes... »
- ♣ L'antonymie : ex. en écho inversé de la série précédente, on trouve : « vénales », « impures ». (cf. « faillibles » et dans une autre colonne : « infaillibles »).
- ♣ Un champ lexical particulier (par ex. celui des couleurs) : « mauves /.../ rousses /.../ fauves... »
- ♣ L'étymologie : « fébriles / fiévreuses » (lat. *febris*).
- ♣ Le rapport métonymique : par ex. « pascales » pour dire la pureté ; et la « palette »⁴¹ : « terribles / fatidiques / prophétiques / inexorables » qui conjugue différentes relations de l'homme à ses dieux.

○ le signifiant :

- ♣ Changement d'un ou deux phonèmes : « visibles / lisibles » ; « **g**raives / haves » ; « in**ex**tricables / in**ex**pl**ic**ables ».
- ♣ Enchaînement associatif par la rime : « captives / allusives / natives » ; parfois par la seule assonance : « insigne / avides / perfides / faillibles » ;
- ♣ Par la composition : suffixe : -able / -ible ; préfixe : in- (cf. les 12 derniers adjectifs dans la marge).

On voit pourquoi Saussure (qui lui s'intéressait à la production orale) avait raison de préférer de multiples axes pour schématiser le travail de sélection au sein d'une constellation paradigmatique. La mise en faisceau est

⁴¹ Albert Henry appelle ainsi les listes de variantes.

une reconstruction logique des raisons qui ont peut-être conduit à mettre en concurrence telles ou telles formulations.

L'exemple du travail littéraire que nous venons de rapporter montre combien, même dans le cas d'un choix à l'intérieur d'une stricte catégorie grammaticale, nous sommes loin d'un simple jeu synonymique ou antonymique.

Ce qui est remarquable dans la création poétique, c'est que les différents traits que nous avons énumérés, et qui sont à l'œuvre dans les enchaînements associatifs, produisent d'étonnants effets sur le plan sémantique. Pour ne prendre qu'un exemple, « mauves » et « iniques » n'ont, *a priori*, pas vocation à être associés. C'est dire que la classe d'équivalence ici dévoilée est une classe construite par le poète⁴², elle n'est pas donnée, telle quelle, par la langue.

Revenons-en à notre étude : que la sélection soit totalement inconsciente ou en partie dévoilée, on peut poser une différence entre l'*actualisé* de l'axe syntagmatique et les *virtualités* de l'axe (ou plutôt du faisceau) paradigmatique.

De cette donnée de l'activité cérébrale engagée par le langage, Jakobson va inférer une « fonction » qui rendrait visible dans le *continuum* de l'écriture le principe associatif. Sous l'effet de celle-ci, le linéaire serait comme phagocyté par le paradigmatique qui prendrait ainsi place dans l'ordre de l'actualisé. Malheureusement, en qualifiant cette fonction de « poétique », Roman Jakobson va accréditer la vision dualiste : le linéaire étant déjà fortement associé au récit, la Poésie – ou plus exactement l'essence de la Poésie – sera associée au paradigmatique (on en aura la preuve par la suite) ; et cela malgré le garde-fou posé par Jakobson lui-même :

« Toute tentative de réduire la sphère de la fonction poétique à la poésie, ou de confiner la poésie à la fonction poétique, n'aboutirait qu'à une simplification excessive et trompeuse. La fonction poétique n'est pas la seule fonction de l'art du langage, elle en est seulement la fonction dominante, déterminante. »⁴³

Il faut dire qu'en doublant son opposition entre les axes paradigmatiques et syntagmatiques par l'opposition entre métaphore et métonymie, il se prêterait lui-même à cette dérive :

« Dans la poésie, différentes raisons peuvent déterminer le choix entre ces deux tropes. La primauté du procédé métaphorique dans les écoles romantiques et symbolistes a été maintes fois soulignée mais on n'a pas encore suffisamment compris que c'est la prédominance de la métonymie

⁴² cf. Albert Henry, *Amers de Saint-John Perse ; une poésie du mouvement*, édition revue, Publications de la Fondation Saint-John Perse, Gallimard, 1981, p. 55 : « l'art d'un poète est aussi l'art de détecter les chances du langage et d'en tirer parti ».

⁴³ *Essais de linguistique générale*, p. 218.

qui gouverne et définit effectivement le courant littéraire qu'on appelle "réaliste". »⁴⁴

À la métonymie, donc, le courant réaliste (le mot *roman* frappe à la porte) et le cinéma, à la métaphore la poésie romantique, symboliste, mais aussi quelques lignes plus loin, surréaliste (voilà qui fait beaucoup).

On comprend que Dominique Combe se méfie de cette théorisation qui allant dans le sens du préjugé, donc de la plus grande facilité, a fait florès ; chacun s'empressant de l'adapter à son champ d'étude. Ainsi la retrouve-t-on au niveau non plus de la création de l'œuvre mais de sa réception. Il est vrai que l'opposition proposée avec raison par F. de Saussure, entre le champ ouvert des possibles et le champ clos de l'actualisé après l'activité de sélection, se prêtait bien à la problématique herméneutique qui consiste à proposer des parcours interprétatifs possibles (jusqu'alors « virtuels ») à partir de la chaîne écrite (« actualisée »).

c) L'herméneutique et les deux axes du langage

La langue scientifique occupe un des pôles de l'activité langagière par sa volonté de tendre à l'univocité, la littérature, et tout particulièrement la poésie moderne, assume au contraire volontiers l'autre extrême par son choix de l'ambiguïté. Si un écrivain, poète ou non, agence son texte de façon à ce que des mots, ou des parcours interprétatifs, puissent être inférés de la chaîne réalisée, s'il ne donne *l'effectif* que pour mieux parcourir *le virtuel*, il est tentant de dire que son écriture est paradigmatique. Malheureusement la notion est tellement associée à la « fonction poétique » que les dérivés guettent immédiatement celui qui utilise un tel vocabulaire ; ainsi écoutons A.J. Greimas quand il affirme que le discours poétique est « plurivoque »⁴⁵ et que le « posé » n'a parfois que peu d'intérêt par lui-même :

« Les noyaux des sémèmes apparaissent presque comme des accidents, comme ces "matériaux de bricolage" dont parle C. Lévi-Strauss, employés uniquement parce qu'ils se trouvaient là pour servir à autre chose. Cet "autre chose", c'est en fait, la communication poétique elle-même, c'est-à-dire l'itération d'un certain nombre de catégories sémiques qui, se combinant avec les classèmes intéroceptif et proprioceptif, constituent l'isotopie poétique. »⁴⁶

⁴⁴ *Ibidem* p. 62.

⁴⁵ Algirdas Julien Greimas, *Sémantique structurale*, (1966), PUF. 2nde édition : 1995, p. 97.

⁴⁶ *Op. cit.*, p. 135.

Très vite, on glisse à une définition du fait poétique (alors que toute la littérature – profane et religieuse bien sûr – est concernée par cette pluralité de sens), et cette définition aboutit finalement au lyrisme (« intéroceptif », « proprioceptif »).

Nous voyons combien l'association de *Poésie* et de *paradigmatique* est tendancieuse. Mieux vaudrait limiter l'usage de « paradigmatique » en linguistique d'autant que ce terme a des sens très différents dans d'autres domaines scientifiques⁴⁷. On pourrait revenir à l'appellation de « constellation associative » pour désigner le fonctionnement cérébral dont parlait F. de Saussure et préférer des périphrases comme « pluralité de sens », « unité virtuelle », ou retrouver l'usage de « polysémie », « allégorie » etc., pour évoquer la richesse interprétative de certains textes.

Mais le succès du mot « paradigme » est tel actuellement qu'il ne faut pas s'attendre à son abandon dans un temps prochain ; interdisons-nous au moins de lier son usage à une définition universelle de la Poésie ou de sa supposée "essence".

Qu'en est-il de la seconde opposition entre « linéaire » et « tabulaire » ?

⁴⁷ Par exemple en mathématique, le sens donné par Jean Cavaillès (*Sur la logique et la théorie de la science*, Presses Universitaires de France, 1948), explicité ainsi par Granger : « Parlant de l'évolution des mathématiques, il montrait que s'y manifestent deux espèces de mise en forme. L'une consiste à vider de leur contenu particulier les figures et les calculs pour y faire apparaître une structure où les éléments auparavant spécifiés ne sont plus représentés que comme des variables ; l'exemple le plus simple est fourni par l'histoire de l'algèbre, qui montre comment on est passé des égalités numériques aux équations et aux identités, où les symboles numériques ne figurent plus que des nombres quelconques et où se trouvent en vedette des opérations et des relations. Il désignait ce moment de l'abstraction par le mot de "paradigme". L'autre espèce de formalisation n'apparaît que notablement plus tard dans l'histoire des mathématiques. Elle consiste, partant de "paradigmes" déjà mis en forme, à y considérer comme variables les relations ou les opérations elles-mêmes [...] "La pensée, dit-il, ne va plus vers le terme créé, mais part de la façon de créer pour en donner le principe par une abstraction de même nature que l'autre, mais dirigée transversalement". C'est la "thématisation", qui apparaît par exemple avec la théorie des propriétés les plus générales des opérations algébriques, constitutives de structures abstraites dont l'algèbre des nombres réels ou complexes est une réalisation particulière. » Gilles Gaston Granger, *Langages et épistémologie*, Klincksieck, 1979, p. 130.

III *Lecture tabulaire vs. Lecture linéaire*

Ferdinand de Saussure ne s'occupait que de l'oral ; pour lui « l'écriture [est] en elle-même étrangère au système interne »⁴⁸ de la langue. Tout le chapitre VI de son Introduction vise à dénoncer le « prestige » excessif de la forme écrite sur la tradition orale de la langue, seul sujet d'étude, *in fine*, de la linguistique. C'est dans le cadre d'une performance orale qu'il plaçait les « rapports syntagmatiques » et « le caractère linéaire de la langue »⁴⁹.

Qu'advient-il de ces notions si l'on se penche sur un texte ? La forme écrite est-elle un calque parfait de la production orale et du travail de la mémoire qu'elle engendre ?

1. **Priorité au linéaire, Michael Riffaterre**

« On n'insistera jamais assez sur l'importance d'une lecture qui aille dans le sens du texte, c'est-à-dire du début à la fin. Faute de respecter ce "sens unique", on méconnaît un élément essentiel du phénomène littéraire – que le livre se déroule (comme le *volumen* se déroulait matériellement, dans l'Antiquité), que le texte est l'objet d'une découverte progressive, d'une perception dynamique et constamment changeante, où le lecteur non seulement va de surprise en surprise mais voit changer, à mesure qu'il avance, sa compréhension de ce qu'il vient de lire, chaque nouvel élément conférant une dimension nouvelle à des éléments antérieurs qu'il répète ou contredit ou développe. [...] le texte en ⁵⁰ est l'aspect immuable, statique, la lecture "orientée" en est l'aspect changeant (dans des limites et selon des règles bien établies) et dynamique. Et ces étapes ne peuvent être étudiées que si l'analyste n'enfreint pas les "sens interdits" du poème ». ⁵¹

Respecter le sens de la lecture, voilà une prescription marquée au coin du bon sens ! Cependant l'insistance sur « sens unique », devenant même « sens interdits » à la fin de cette citation, ne manque pas de nous inquiéter ; qui a décidé de cette interdiction ? Lorsque le sens se dérobe, lorsque le texte est très riche d'échos et que l'on commence à bien le connaître, pourquoi s'interdirait-on des sauts prospectifs ou rétrospectifs vers d'autres passages qui entrent en résonance avec celui dont l'interprétation pose problème ?

⁴⁸ *Cours de linguistique générale*, Introduction, Chapitre VI, § 1, *op. cit.* p. 44.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 170.

⁵⁰ = « du phénomène littéraire ».

⁵¹ Riffaterre, Michael, *Essais de Stylistique Structurale*, trad. Daniel Delas, Flammarion, 1971, p.327.

Nous parlons de difficulté de compréhension, mais parfois le plaisir suffit à motiver une telle lecture, dont nous avons tous l'expérience.

Une réalisation, parmi d'autres possibles, de cette lecture non linéaire a été qualifiée de « tabulaire » par le groupe μ .

2. La lecture tabulaire, le groupe μ .

Les membres du groupe liégeois insistent d'abord sur le fait que la poésie appelle un type de lecture propre qui tient compte de la multiplicité des strates d'interprétation dont nous avons parlé précédemment ; et cela même si l'on ne peut présager l'usage effectif que tel lecteur fera d'un poème particulier :

« Sans doute est-ce une vérité reconnue depuis longtemps que le poème ne peut être compris en tant que poème si l'on n'adopte pas à son égard une attitude poétique. Il existe de nombreuses façons non poétiques de traiter un poème qui peuvent être utiles ou légitimes. De même qu'on peut se servir d'une sculpture comme presse-papier ou comme valeur d'investissement, on peut, par exemple, traiter tel poème comme un témoignage historique ou comme l'expression d'une personnalité ou encore – ce qui était l'optique de *Rhétorique générale* – comme un document linguistique parmi d'autres. [...] Mais si l'on admet que le poème a aussi et surtout une structure sémantique propre, qui est la médiation, nous devons postuler un type de lecture conforme à cette structure. Il est clair qu'un lecteur frappé d'asymbolie – cette déficience en laquelle Barthes⁵² a vu un des traits de la critique traditionnelle –, ne peut qu'être inadapté à l'objet poétique. [...] Dans le langage poétique, plurivoque et surdéterminé, la redondance s'abaisse et, par conséquent, s'accroît la quantité d'information (et, par suite, s'accroissent de même l'originalité de la communication, mais aussi son inintelligibilité). De plus, dans une perspective diachronique, on peut dire que le texte poétique moderne exige une plus grande participation du lecteur, en refusant de s'organiser selon le modèle des formes les plus prégnantes. »⁵³

D'où leur proposition d'une lecture « tabulaire » :

« C'est le résultat de la superposition des différentes lectures des unités d'un texte que nous appelons lecture tabulaire [...] Cette lecture tabulaire s'oppose à une lecture linéaire en ceci qu'elle est le résultat de cette dernière et de la relecture : les isotopies y sont d'emblée repérées et tous les résultats des réévaluations, rétrospectives autant que proversives, y sont reportés. C'est dire qu'on n'y tient compte ni de l'ordre de repérage des isotopies, ni de celui des diverses réévaluations. Tel quel, le tableau rend cependant bien compte de la définition de la lecture comme procès d'activation du sens. »⁵⁴

⁵² Roland Barthes, *Critique et vérité*, 1966.

⁵³ Groupe μ , *Rhétorique de la poésie...* Seuil, coll. 'Points', 1982, pp. 230 -232.

⁵⁴ *Ibidem* p. 65.

- « Nous pouvons dire, que, à la limite,
- ♣ chaque unité du texte est potentiellement initiatrice d'isotopie ;
 - ♣ chaque unité tend à être lue sur chaque isotopie reconnue et par conséquent à devenir rhétorique par rapport aux isotopies voisines (ceci explique pourquoi, dans telle analyse concrète, un même sémème peut être successivement désigné comme métaphore, métonymie et synecdoque de tels autres signifiés). »⁵⁵

Dans un poème comme *L'Albatros*, « la structure tabulaire se dégage d'une lecture isotope complète, suivie d'une relecture déclenchée par l'allotopie produite en fin de message ». ⁵⁶

« Ce type de lecture, que nous tenons pour un modèle fondamental de notre culture littéraire, est le produit de la reconnaissance de plusieurs isotopies et des réévaluations qui autorisent le passage de l'une à l'autre. Le lecteur de poèmes est donc celui qui peut parcourir le texte suivant plusieurs plans de déchiffrement, parcours qui lui permet, soit dans la relecture, soit à la faveur de réévaluations rétrospectives (qui peuvent même être déclenchées par des isotopies extratextuelles), d'enrichir sans cesse les cases du tableau. »⁵⁷

Pour autant, le *groupe μ* ne pose pas la lecture tabulaire comme un démenti cinglant de la proposition de Michael Riffaterre :

« Il serait caricatural d'opposer de façon polaire le tabulaire au linéaire ». ⁵⁸

Il ne faut pas négliger l'effet de l'écoulement chronologique qui accompagne automatiquement la lecture linéaire :

« L'analyse proposée jusqu'ici n'implique pas [...] que la lecture linéaire se résorbe entièrement dans la perspective tabulaire. Au contraire, le déroulement temporel du poème comme la succession de ses éléments ont un statut propre et sont loin d'être indifférents. Il serait cependant difficile de soutenir que ce statut du linéaire relève de la spécificité poétique au même titre que la structure tabulaire »⁵⁹.

Nous étions prêts à applaudir des deux mains... la fin de la citation refroidit quelque peu nos ardeurs. Voilà à nouveau la vision dualiste qui réapparaît : la « spécificité poétique » est dans le « tabulaire », autre nom du « paradigmatique ». D'ailleurs, tabulaire voulant dire qu'on fait un « tableau », ce dernier par son système à double entrée, rappelle la schématisation perpendiculaire : les mots (« actualisés ») du poème sont posés horizontalement et rattachés, verticalement (domaine du « virtuel »), à

⁵⁵ *Ibidem* p. 68.

⁵⁶ *Ibidem* p. 70.

⁵⁷ *Ibidem* p. 197.

⁵⁸ *Ibidem* p. 196.

⁵⁹ *Ibidem* p. 313.

la triade interprétative : « Anthropos / Logos / Cosmos », par leur manifestation soit positive, soit négative (ou « rhétorique »).

Force est de constater que sur ce point aussi Dominique Combe avait vu juste :

« Rien d'étonnant à ce que le *groupe μ* retrouve, en fait, le partage jakobsonien, puisque sa critique repose sur les mêmes bases théoriques. A partir du moment où l'on distingue des « axes » de lecture, c'est toute une tradition rhétorique qui est réintroduite, malgré les changements de terminologie.

Pour éviter un tel dualisme, il faudrait que les catégories discernées soient véritablement associées dialectiquement dans l'acte de lecture, comme c'est le cas, par exemple, chez Ricoeur, où le récit suppose deux opérations convergentes, de « séquence » (linéaire) et de « configuration » (tabulaire), inséparables : sans une lecture séquentielle, pas de réalisation temporelle du texte, essentielle au narratif, sans configuration pas de « mythos », dans la mesure où la succession, pour accéder au narratif, doit être organisée selon une logique. »⁶⁰

Nous l'avons dit, parmi toutes les lectures non-linéaires possibles la lecture « tabulaire » n'est après tout qu'une variante qui vise à se rapprocher des deux axes : paradigmatique vs. syntagmatique ; en marquer les présupposés, comme nous venons de le faire, n'oblige évidemment pas à rejeter le principe même d'un parcours de lecture émancipé du linéaire.

Mais que faut-il entendre exactement par « linéaire » ; notre réflexion a porté surtout sur l'axe paradigmatique, il serait bon d'interroger aussi la compréhension que les uns et les autres se font de l'axe syntagmatique.

3. Axe syntagmatique et axe du temps :

Hjelmslev était très clair sur la justification de la représentation horizontale et orientée du syntagmatique :

« Dans la mesure où l'ordre est reflété en tant que tel par une manifestation dans l'espace et dans le temps, sa manifestation sera linéaire. C'est principalement pour cette raison que nous avons tendance à représenter le procès, ou le texte, par une ligne. L'orientation de cette ligne dépend exclusivement de nos habitudes d'écriture, et puisque l'écriture occidentale est orientée horizontalement de la gauche vers la droite, il est naturel que nous représentions le texte de la même manière ; l'écriture hébraïque ou l'écriture chinoise nous conduiraient à des orientations différentes, horizontales de la droite vers la gauche ou bien verticale de haut en bas ; cela n'influe pas sur le texte lui-même, car le texte en tant que tel est indépendant de sa manifestation particulière. »⁶¹

⁶⁰ D. Combe, *op. cit.*, p. 89.

⁶¹ Hjelmslev, *op. cit.*, p. 199.

Si l'on relit attentivement le *Cours* de Ferdinand de Saussure on s'apercevra que ce dernier reconnaît le caractère linéaire du signifiant :

« Le signifiant, étant de nature auditive, se déroule dans le temps seul et a les caractères qu'il emprunte au temps : a) *il représente une étendue*, et b) *cette étendue est mesurable dans une seule dimension* : c'est une ligne. »⁶²

mais qu'il ne confond pas les deux représentations : l'axe syntagmatique est toujours horizontal et orienté de gauche à droite, comme le veut notre mode d'écriture, mais lorsque, dans d'autres schémas, l'axe du temps est explicitement convoqué (ex. *op. cit.* p. 115), il apparaît toujours verticalement, orienté de haut en bas !

C

A

B

D

(AB) : *L'axe des simultanités* (ou *synchronique*)

(CD) : *L'axe des successivités* (ou *diachronique*)

L'axe du temps est sans doute ainsi figuré parce que dans d'autres schémas Saussure présente les différents états d'une langue, dans la diachronie, par des strates superposées⁶³.

Cette différenciation schématique n'est pas reprise par les autres linguistes ; l'habitude de représenter l'axe du temps comme une ligne horizontale a imposé une similitude des deux axes faisant courir le risque de leur confusion.

Que va-t-il se passer si l'on veut parler de la temporalité de la lecture non - linéaire ? Écoutons le philosophe Jacques Garelli⁶⁴. Quand le sens du poème

⁶² Saussure, *op. cit.*, p. 103.

⁶³ Saint-John Perse partage cette image des dépôts sédimentaires, comme traces de la diachronie. Alors que le nomade parcourt le monde d'aujourd'hui, c'est -à-dire l'axe de la synchronie.

⁶⁴ Jacques Garelli, *Le recel et la dispersion*, Gallimard, Coll. 'Bibliothèque des Idées', 1978.

fait problème (ou image), une tension s'impose au lecteur entre « protention » et « rétention » :

« Le lecteur est à la fois appelé par des sens ambigus qui s'amorcent et en même temps retenu et comme "bloqué" par ce que nous nommerons : l'opacité" du texte. Le poème invite à la compréhension d'un sens qu'il recèle, oblitère, occulte dans le même mouvement où il s'ouvre à la lecture. Le poème semble éclairer, illuminer, mais il est en même temps résistant. »⁶⁵

J. Garelli va alors proposer la formule de « temporalité transversale » :

« Or, l'explosion de l'image se fait appréhender temporellement par le lecteur, dans la levée de ses questions qui peut conduire jusqu'à la suspension momentanée de la lecture. Le surgissement de la temporalité transversale du texte est si puissant que, pour un moment, le lecteur reste "suspendu" à ce niveau de lecture, "abîmé" dans ses réflexions, fasciné par la présence-d'être engendrée par les protentions temporelles paradigmatiques en acte. C'est cela que, pour notre part, nous considérons comme expérience inégalable de la rêverie, mais aussi de la "méditation" poétiques. »⁶⁶

La formule « temporalité transversale » est belle, elle pourrait être un déni à la confusion entre l'axe syntagmatique et l'axe temporel ; mais les mots « suspendu », « abîmé », « rêverie », « méditations », viennent annihiler cet espoir. À l'axe syntagmatique le temps de l'action, à l'axe paradigmatique celui de la rêverie... La poésie reste définie par son absence de déroulement narratif ; nous n'avons guère progressé ; J. Garelli – malgré son opposition au courant structuraliste accusé par ailleurs de trop s'occuper du couple *signifié / signifiant* au détriment de la *référence*⁶⁷ – adopte finalement sans le dire (inconsciemment ?) la théorie dualiste.

Décidément, le schéma canonique des deux axes perpendiculaires fonctionne là encore plus comme une entrave que comme un outil heuristique. Il est source de confusion pour les spécialistes eux-mêmes, dit A. J. Greimas ; en effet, l'axe du signifié, après s'être confondu avec celui du temps comme nous venons de le voir, s'est vu parfois assimilé à celui du discours (opposé à la langue) :

« Le plan du discours, suivant le type de relations utilisées, manifeste tantôt le mode d'existence paradigmatique, tantôt le mode d'existence

⁶⁵ *Op. cit.* p. 29

⁶⁶ *Op. cit.* p. 138.

⁶⁷ « On ne peut réduire les mots à la légèreté de signes, quand ils sont chargés de toute la gravité d'un monde. C'est ce "monde" qu'il s'agit d'ausculter. » *op. cit.* p. 18.
cf. également : Paul Ricœur, *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*, Seuil, Coll. 'L'ordre philosophique', 2000, p. 229 : « À la conception binaire du signe héritée d'une linguistique saussurienne, peut-être déjà mutilée, j'oppose la conception triadique du signifiant, du signifié et du référent. »

syntagmatique. Ce fait nous paraît suffisamment important pour être souligné, ne serait-ce qu'à cause de très fréquentes confusions que les linguistes, et plus encore les usagers non linguistes des méthodes linguistiques, entretiennent entre le plan du discours et le plan syntagmatique, confusions qui vont parfois jusqu'à leur identification complète. »⁶⁸

Pour notre part, nous ne serions pas surpris d'apprendre de la bouche des spécialistes du fonctionnement cérébral que les activités de sélection et de combinaison engagent des opérations autrement plus complexes (et pas forcément les mêmes d'un sujet à l'autre) et que la sélection n'est pas exempte de linéarité. Le dualisme orthogonal est une simplification abusive dotée de tous les charmes d'une panacée ; malheureusement, en l'employant inconsidérément, on véhicule sans le savoir une conception fortement contestable du fait poétique.

4. De l'impact des modèles sur la recherche

Si nous insistons de la sorte, c'est que l'histoire des sciences humaines nous offre de multiples exemples où une modélisation pourtant erronée est si prégnante qu'elle modifie l'interprétation des données, à son avantage, si bien qu'elle semble prouver chaque fois un peu plus sa validité.

À titre d'exemple de ce phénomène dangereux, nous citons ci-dessous Michel Perrin, spécialiste d'un domaine qui a passionné Saint-John Perse : le chamanisme :

« Alléguant une position d'historien des religions, M. Eliade prend ses distances vis-à-vis des ethnologues et des psychologues, même si ses données essentielles proviennent des premiers. Mais retournement cocasse, l'"éliadisme" a fasciné les ethnologues et poussé nombre d'entre eux à n'avoir d'autre but que de prouver qu'ils avaient affaire ici ou là à du chamanisme sous le prétexte qu'ils avaient rencontré tel ou tel des traits énumérés par Eliade. L'ethnologie du chamanisme s'est souvent contentée – et se contente encore souvent – de retrouver, répertorier ou même inventer les éléments ainsi sacralisés, d'où la reproduction à l'infini du même modèle. C'est un véritable cercle vicieux. »⁶⁹

C'est pour éviter un tel écueil que nous avons mené ces deux études préalables.

⁶⁸ Greimas, Algirdas Julien, *Sémantique structurale*, (1966), PUF. 2nde édition :1995, p. 41.

⁶⁹ Michel Perrin, *Le chamanisme*, PUF. (1^{ère} édition 1995), coll. "Que sais-je ?", 2001, pp. 19-20.

Aux différents modèles d'oppositions binaires, dualistes, que nous venons d'analyser, nous aurions tout intérêt à substituer des façons de penser plus souples ; comme celle proposée en linguistique par Antoine Culioli qui remplace l'opposition de type : 'a vs. b' par le concept de domaine :

« Ce domaine se compose d'un intérieur (valeurs positives) muni d'un centre (qui fournit la valeur typique, et je parlerai de centre organisateur ; ou la valeur par excellence – haut degré élatif⁷⁰ – et je parle d'attracteur) ; d'un extérieur (valeurs totalement autres, valeur nulle, partie vide) ; d'une frontière. On a ainsi un domaine qui localise toute occurrence dans une zone (centre ; intérieur ; frontière ; extérieur). »⁷¹

Nous avons vu comment une poésie soucieuse de se « purifier » abandonnait avec dédain un certain nombre d'éléments jugés trop didactiques à la prose, au roman ; mais celui-ci n'avait pas attendu qu'on les lui concédât pour s'en emparer sans états d'âme. Grand bi en lui fit, il connut un développement, esthétique et commercial, à faire pâlir d'envie ceux des poètes qui ne s'aventurèrent pas sur ses terres.

À la suite de son essor, la critique s'inventait une nouvelle discipline : la narratologie.

Or, dédain pour dédain, la narratologie s'est longtemps détournée de l'étude de la poésie moderne.

Cela s'explique-t-il simplement par l'immensité du corpus qui s'offrait, comme naturellement, à elle ? Ou s'agit-il d'un refus fondé sur une argumentation rigoureuse ? Auquel cas, c'est la validité même de notre travail qui serait dès l'abord sapée.

Pour ne pas alourdir notre excursus⁷², nous nous contenterons de suivre les prises de position d'un des pères incontestés de la narratologie : Gérard Genette. À tout seigneur, tout honneur...

⁷⁰ Rappelons que le terme (à lui seul) exprime un degré intensif de la qualité. Du lat. *elatus* : élevé, relevé (v. *effero*).

⁷¹ Antoine Culioli, *Pour une linguistique de l'énonciation*, t.1, 1990. Définition p. 29, précisée dans l'article « sur le concept de notion » (1981) pp. 47-65.

⁷² Le parallèle avec notre 1^{er} chapitre voudrait qu'on intitule celui-ci : « l'exclusion du poétique » mais tel n'est pas exactement notre propos. Il est vrai que les tenants de la narratologie ont eu souvent à s'interroger sur le système des genres, mais recenser ceux qui – tout en valorisant la prose et non plus la poésie – ont adopté la rhétorique du partage serait se répéter inutilement. Nous allons nous intéresser plutôt à la « réticence » de la narratologie à faire entrer la poésie moderne dans son champ d'application.

**IV *Réticence de la narratologie à prendre en compte la
poésie moderne***
Positionnement de Gérard Genette

1. La connaissance diachronique du fait poétique :

Nous avons montré dans les pages précédentes que certains grands poètes avaient fondé la rhétorique du partage sur le présupposé d'une "essence" de la Poésie dont il fallait se rapprocher au terme d'un travail de "purification" par exclusions successives. Cela revient à dire que seule *cette* poésie minimaliste – obtenue après un long processus alchimique ou ascétique – est digne de *la* vraie Poésie. Faut-il donc rejeter ce que les poètes avaient écrit précédemment ? Le XX^{ème} siècle seul aurait-il atteint à l'épanouissement du genre ?

Nous sommes heureux de constater que Gérard Genette critique comme nous cette vision idéaliste. Par exemple, lorsque dans « Poétique et histoire »⁷³ il salue et critique le livre de Jean Cohen sur la *Structure du langage poétique*, il ne manque pas (paraphrasant Nietzsche) de dénoncer cette conception *anhistorique* qui voudrait que – par essence – la poésie *soit...ce qu'elle devient !* (ou plus exactement *deviendrait*) :

« Cohen montre qu'il y a, du XVII^e au XX^e siècle dans la poésie française, une croissance concomitante de l'agrammaticalité du vers (c'est -à-dire du fait que la pause syntaxique et la pause métrique ne coïncident pas) et de ce qu'il appelle l'impertinence de la prédication, c'est -à-dire principalement l'écart dans le choix des épithètes par rapport à une norme fournie par la prose « neutre » scientifique de la fin du XIX^e siècle. Ayant démontré cette croissance, Cohen l'interprète immédiatement, non pas comme une évolution historique, mais comme une « involution » : un passage du virtuel à l'actuel, une réalisation progressive, par le langage poétique, de ce qui de toute éternité se trouvait être son essence cachée. Trois siècles de diachronie se trouvent ainsi versés dans l'intemporel : la poésie française ne se serait pas transformée pendant ces trois siècles, elle aurait simplement mis tout ce temps à devenir ce qu'elle était virtuellement, et avec elle toute poésie, depuis toujours : à se *réduire*, par purifications successives, à son essence. Or, si l'on étend un peu vers le passé la courbe dégagée par Cohen, on observe par exemple que le « taux d'impertinence » qu'il prend au XVII^e siècle comme à son point zéro se trouvait beaucoup plus haut sous la Renaissance et plus haut encore à l'époque baroque, et qu'ainsi la courbe perd de sa belle régularité pour tomber dans un tracé un

⁷³ Gérard Genette, *Figures III*, Coll. "Poétique", Seuil, 1972, p. 13.

peu plus complexe, apparemment chaotique, à la suite non prévisible, qui est précisément celui de l'empiricité historique. Ceci est un résumé très grossier du débat, mais qui suffira peut-être à illustrer mon propos, à savoir qu'à un certain point de l'analyse formelle le *passage à la diachronie* s'impose, et que le refus de cette diachronie, ou son interprétation en termes non historiques, porte préjudice à la théorie elle-même. »⁷⁴

C'est dire que Gérard Genette a bien conscience de la théorie de « l'exclusion du narratif » dans la poésie moderne :

« Les longs poèmes narratifs comme l'épopée ne sont plus guère perçus aujourd'hui comme relevant de la « poésie », dont le concept s'est peu à peu restreint jusqu'à s'identifier à celui de poésie lyrique »⁷⁵

Sa connaissance de la littérature antique (et de la *Poétique* d'Aristote) ainsi que de la poésie baroque (sur laquelle portaient ses premières publications) lui permet de relativiser les prises de position des modernes, de les replacer dans une histoire. Mieux, elle l'empêche de sacrifier la poésie sur l'autel de la toute-puissante fiction romanesque.

2. Le goût de la poésie

G. Genette avoue s'être spécialisé dans la narration (*romanesque* dès qu'elle est entendue au-delà du XVIII^e siècle) en se faisant violence :

« J'entrai à reculons dans ce champ qui ne m'attirait pas spécialement, ayant toujours, jusqu'alors (et sans doute un peu au-delà), considéré la mécanique narrative comme la fonction la moins séduisante de la littérature, roman compris, comme en témoigne assez mon essai, écrit en 1965, sur les "Silences de Flaubert", qui est une apologie des aspects non narratifs, voire anti-narratifs, chez ce romancier paradoxal, pour qui le récit était "une chose très fastidieuse". »⁷⁶

Pour ceux qui douteraient que cette réserve concerne spécifiquement le genre romanesque, produisons cette autre citation :

« [...] j'ai toujours été plutôt réfractaire à l'idée que le roman fût le genre littéraire par excellence, et, pour des raisons mémorablement énoncées par Valéry (pourquoi la marquise ? pourquoi à cinq heures ?), l'invention fictionnelle me semble souvent plutôt oiseuse, et ce à proportion de ses efforts, plus ou moins adroits et plus ou moins discrets, pour motiver son arbitraire. »

⁷⁴ *Ibidem*, p. 19.

⁷⁵ *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Coll. "Poétique", Seuil, 1982, p. 11.

⁷⁶ « Du texte à l'œuvre » pp. 7-49, in *Figures IV*, Coll. "Poétique", Seuil, 1999.

À l'inverse, le regard porté sur *La Recherche du temps perdu* garde parfois le témoignage d'une préférence pour la rhétorique des figures ; on se souvient par exemple de l'étude intitulée « Métonymie chez Proust » dans *Figures III*. (et le titre-fétiche de cette série d'ouvrages est à lui seul révélateur).

Mais justement cette association de la poésie à la rhétorique des figures l'empêche de pousser l'analyse narratologique dans ce domaine, alors même qu'il en reconnaît la validité de principe :

« On plaiderait volontiers qu'après tout l'immense majorité des textes littéraires, y compris poétiques, sont de mode narratif, et qu'il est donc juste que la narrativité se taille ici la part du lion. »⁷⁷.

Pétition de principe qui devrait nous réjouir totalement, n'était le conditionnel et le fait que tous les exemples développés dans son œuvre critique (combien de références à l'œuvre d'Homère ?)⁷⁸ nous montrent que disant cela il pense à l'épopée, au poème narratif long, et bien peu à la poésie moderne⁷⁹.

Une seule fois, Gérard Genette, est tout près de franchir le pas qui nous importe ici : dans son étude des *Fêtes galantes* de Verlaine⁸⁰, nous allons nous y arrêter.

3. « Fictionnalité »⁸¹ et poésie lyrique :

Après un détour par une réflexion sur la notion de recueil poétique – qui a pour fonction sans doute de substituer une certaine amplitude d'ensemble à la brièveté des pièces prises séparément –, Gérard Genette, s'inspirant du modèle musical, défend la thèse que ces poèmes de Verlaine constituent une « suite poétique ». Il s'appuie non seulement sur la cohérence thématique (comme par exemple les liens entre la peinture d'un Wateau et la *commedia dell'arte*) ce qui serait peu, mais surtout sur une analyse narrative qui éclaire la structure de cette « suite » : un jeu savant de variations formelles.

⁷⁷ *Nouveau discours du récit*, Coll. « Poétique », Seuil, 1983, p.7

⁷⁸ Citant si souvent Homère, Gérard Genette calque son raisonnement sur celui d'Aristote qui dans la *Poétique* s'appuie sur L' *Iliade* et l' *Odyssée* tout autant que sur *Chipe* pour expliquer l'importance de l'intrigue, la composition des épisodes, la péripétie, etc.

⁷⁹ cf. *Fiction et diction*, p. 25 : « [...] ce vaste empire du milieu qu'est la fiction poétique du type épopée, tragédie et comédie classiques, drame romantique ou roman en vers. » On trouvera dans le même ouvrage, p. 31, un retour fâcheux à la théorie des « essences » : « sans préjudice d'amalgame et de mixité [...] il me semble utile de maintenir la distinction au niveau des essences, et la possibilité théorique d'états purs. »

⁸⁰ « Paysage de fantaisie » in *Figures IV*, Coll. « Poétique », Seuil, 1999, pp. 171 -190.

⁸¹ Le mot est de Genette, voir citation page suivante.

Dans le poème liminaire « tout se passe comme si l'âme d'abord invoquée s'ouvrait comme le rideau d'une scène qu'elle aurait pour rôle de présenter, et qui à son tour aurait pour fonction de présenter en prologue, les acteurs d'une comédie [...] dont la suite du recueil nous retracera les épisodes successifs ». Ainsi chaque pièce, tout en se distinguant de la précédente, apporte de la cohésion à l'ensemble dans un « effet de nécessité ».

Plus que le détail de l'analyse, ce qui nous intéresse ici est la conclusion qu'en tire G. Genette :

« Cette présentation à tiroirs place donc l'ensemble sur un plan de fictionalité assez rare dans les recueils de poésie "lyrique", généralement voués à l'expression plus directe de sentiments plus ou moins sincèrement "éprouvés" par leur énonciateur. Ce qui se passe, s'éprouve, se déclare et (surtout) se joue dans *Fêtes galantes* se passe, s'éprouve, se déclare et se joue entre ces personnages fictifs qui nous ont d'abord été présentés dans l'ouverture dite "Clair de lune", comme dans un opéra dont l'ouverture annonce et résume d'avance, par la succession et l'entrelacement de ses thèmes, l'intrigue à venir. Les "masques et bergamasques" anonymes de "Clair de lune" vont ensuite s'identifier – se démasquer – davantage et s'animer, sous leurs noms de fantaisie, en scènes diverses, dialogues, cortèges, ébats plus ou moins discrets, pantomimes, émois partagés et finalement récusés. Et dans ce contexte largement (quoique subtilement) fictionnel, le "je" et le "nous" qui apparaissent çà et là ne réfèrent plus tout à fait, ou plus simplement à "l'auteur" : il nous faut tenir ces diverses "premières personnes", du pluriel ou du singulier, pour des personnages parmi d'autres, [...] »

Fêtes galantes est décidément moins un recueil qu'une *suite lyrique*, mais d'un lyrisme où le sentiment s'exprime en fiction – ou pour mieux dire en *fantaisie* – dramatique, dans le décor, assurément rêvé, de ce qu'on appellera plus tard, un ton au-dessous, "leçon d'amour dans un parc". Je ne jurerais pas qu'un tel cas soit unique, du moins n'en connais-je aucun d'aussi parfaitement accompli ».

On en trouverait d'autres, et nous le prouverons, dans l'œuvre de Saint - John Perse (il nous est impossible de lire : « un lyrisme où le sentiment s'exprime en fiction dramatique » sans penser à *Amers*) ; encore eût-il fallu que Gérard Genette explorât cet univers.

4. « Le cas Saint-John Perse », *bis*.

En effet, nous ne pouvons abandonner ce chapitre sans aborder le positionnement de Gérard Genette face à l'œuvre de Saint -John Perse. La référence apparaît, ici ou là, dans ses écrits, mais jamais à l'avantage du poète. Genette lui reproche deux choses : la première est le choix d'un pseudonyme pompeux :

« On ne considère pas assez ces effets de patronyme ou de pseudonyme. Farigoule a bien fait de se rebaptiser Romains. Et quelle part de son (abusif) prestige poétique l'œuvre de Saint -John Perse ne doit-elle pas à cette dénomination fastueuse ? »⁸²

Critique reprise, d'une façon plus voilée, quelques années plus tard :

« [...] le nom de « Tristan Mi ngsor » ou de « Saint-John Perse » peut, dans l'esprit d'un lecteur, induire tel ou tel effet de prestige, d'archaïsme, de wagnérisme, d'exotisme, que sais -je, qui influera sur sa lecture de l'œuvre de Léon Leclerc ou d'Alexis Léger [*sic*] »⁸³.

La seconde, son « auto -pléiadisation » ; cf. la note en bas de la page 48 de *Seuils* (1987) :

« Dans cet exemple à ce jour unique (et dont on ne souhaite pas qu'il fasse école, car il risque fort, par ses censures et ses choix arbitraires, d'empêcher pour longtemps une véritable édition critique), les notes sont à la fois rédigées à la troisième personne (pseudo-allographes) et attribuées (p. XLIII) à l'auteur. »⁸⁴

Que dire de ces jugements ? Ramener le prestige d'un poète à un effet de pseudonymat nous paraît un peu court, et ne mérite pas grand développement ; il s'agit là d'un de ces effets de plume qui amusent le lecteur – ce qui est parfois bien utile dans un ouvrage de théorie littéraire – et l'on ne doit pas y prêter plus d'attention que nécessaire. Notons cependant que l'effet humoristique, par connivence, n'est possible que parce qu'il s'agit d'un « savoir » (?) partagé ; mais pour être collectif un aveuglement n'en est pas moins un aveuglement. Il est vrai que la Céleste⁸⁵ de *À la recherche du temps*

⁸² *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Coll. « Poétique », Seuil, 1982, p. 146.

⁸³ *Seuils*, Coll. « Poétique », Seuil, 1987.

⁸⁴ *Ibidem*, pp. 48-49.

⁸⁵ « Elles [les belles courrières de l'hôtel de Balbec] ne lisaient jamais rien, pas même un journal. Un jour pourtant, elles trouvèrent sur mon lit un volume [Éloges]. C'étaient des poèmes admirables mais obscurs de Saint-Leger Leger. Céleste lut quelques pages et me dit : « Mais êtes-vous bien 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 transition. » Marcel Proust,

perdu – œuvre tant prisée par Gérard Genette – taxe de « devinettes » les poèmes de Saintleger Leger ; ce n'est pas une raison pour lui emboîter le pas et oublier qu'il est dit aussi que ces poèmes « obscurs » sont « admirables ».

La seconde attaque nous paraît tout à fait fondée, mais quelque peu obsolète. La critique persienne s'est depuis émancipée de la puissance tutélaire ; de nombreux chercheurs⁸⁶ ont fait « bouger » le portrait en majesté du poète. *Le Saint-John Perse sans masque*⁸⁷ est à ce jour l'ouvrage le plus à même de contrebalancer la version en effet orientée de l'auto-pléiadisation.

Clarifions cependant notre pensée en disant, premièrement, que l'œuvre d'un artiste ne peut être jugée prioritairement à l'aune de son « péri-texte » éditorial⁸⁸ et encore moins de son « épitéxte » ; Gérard Genette le sait bien. On ne dénigre pas les talents de peintre de Dali à partir des publicités chocolatées auxquelles il s'est livré... Deuxièmement, nous pensons que les problèmes d'identité soulevés par les créateurs sont à prendre au sérieux. Certains téléspectateurs ont, sans doute, été agacés par Aragon et son masque neutre lors de la série d'émissions de Raoul Sangla « Dits et non dits » en 1979, il n'empêche que le paradoxe du « mentir-vrai » mérite toute notre attention. Et nous n'en avons pas fini dans cette thèse avec le rôle du masque.

Nous regrettons que par ces rejets faciles, tout un pan de la poésie moderne qui – si notre hypothèse se confirme – s'ouvrait au narratif ait ainsi été oublié sur la route de la narratologie, car on sait combien les répugnances des maîtres provoquent l'autocensure de leurs disciples.

Mais ce qui précède, et en particulier l'analyse des *Fêtes galantes* de Verlaine montre assez que nous sommes fondés à utiliser les outils d'analyse forgés par la narratologie.

Sodome et Gomorrhe, *À la recherche du temps perdu*, vol. II, éd. Pierre Clarac et André Ferré, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 1954, p.849.

⁸⁶ Dont nous sommes, à notre humble niveau, voir notre article : Christian Rivoire, « Métamorphoses d'une étude sur Segalen », *Souffle de Perse*, n° 10, novembre 2002, pp. 68-84.

⁸⁷ Colette Camelin, Joëlle Gardes Tamine, Catherine Mayaux, Renée Ventresque, *Saint-John Perse sans masque*, éditions de La Licorne, Poitiers, 2002.

⁸⁸ Gérard Genette, *Seuils*, Coll. « Poétique », Seuil, 1987, pp. 10 -11 : « Un élément de **paratexte**, si du moins il consiste en un message matérialisé, a nécessairement un *emplacement*, que l'on peut situer par rapport à celui du texte lui-même : autour du texte, dans l'espace du même volume, comme le titre ou la préface, et parfois inséré dans les interstices du texte, comme les titres de chapitres ou certaines notes ; j'appellerai **péri-texte** cette première catégorie spatiale, certainement la plus typique [...]. Autour du texte encore, mais à distance plus respectueuse (ou plus prudente), tous les messages qui se situent, au moins à l'origine, à l'extérieur du livre : généralement sur un support médiatique (interviews, entretiens), ou sous le couvert d'une communication privée (correspondances, journaux intimes, et autres). C'est cette deuxième catégorie que je baptise, faute de mieux, **épitéxte** [...]. Comme il doit désormais aller de soi, péri-texte et épitéxte se partagent exhaustivement et sans reste le champ spatial du paratexte ; autrement dit, pour les amateurs de formules : paratexte = péri-texte + épitéxte. »

*
* *

Que retenir de ce parcours critique, aux deux sens du terme ?

- ♣ Que l'exclusion du narratif dans la définition d'une hypothétique essence de la Poésie est une donnée des plus fortes de la *doxa* actuelle,
- ♣ que beaucoup d'outils d'analyse, forgés en partant de ce présumé, risquent de le conforter de par leur seul emploi,
- ♣ que la recherche que nous entamons se heurtera donc à de farouches résistances, telle est la force de l'habitude.

Mais quel meilleur viatique pour aborder l'œuvre de Saint -John Perse que de refuser l'accoutumance !

La narration
dans
l'œuvre poétique
de
Saint-John Perse

1^{ère} Partie

Les étapes de la reconquête

1. Introduction

Etudier la poésie de Saint-John Perse sous l'angle narratif apprend, ou confirme, que cette œuvre n'est pas monolithique. Alors que certaines approches thématiques ont pu faire croire que *tout* était en place dès l'origine – croyance amplifiée par plusieurs éléments dont la pratique de l'auto-citation par le poète lui-même tout au long de son œuvre – nous allons montrer que l'écriture de Saintleger Leger a évolué jusqu'à un moment de bascule, sinon de rupture, avec *Anabase* ; il est pour nous tout à fait significatif que le changement de pseudonyme – qui marque la certitude du poète d'être enfin arrivé à la pleine possession de son identité propre – coïncide justement avec la parution de son premier long poème.

Parler de « reconquête » du narratif suppose une perte préalable – celle imposée par la rhétorique du partage, que nous avons évoquée dans nos « prolégomènes » – mais le mot (du moins pour qu'il se pare du triomphe épique) sous-entend encore un processus difficile, une avancée progressive qui surmonte les obstacles dressés par des forces adverses qui ne se laissent pas vaincre aisément.

Dans un premier temps, nous allons rapporter, le plus précisément possible, les faits qui prouvent cette progression menant des formes brèves de l'entrée en poésie au long poème d'*Anabase* ; le but étant de décliner les différents niveaux concernés par cette évolution formelle. Pour cela, l'analyse doit porter sur les premières versions des œuvres et tenir compte de la chronologie probable de leur composition¹.

Puis, nous chercherons dans les annotations portées par le poète sur quelques ouvrages, les traces de la réflexion critique qui a accompagné cette transformation de son écriture, afin d'en mieux comprendre les étapes et les enjeux.

Mais le plus important pour notre problématique est de savoir si cet élargissement du cadre poétique se double ou non d'une présence accrue de l'élément narratif. Plus précisément – nous souvenant des leçons d'Aristote sur la hiérarchisation des parties constitutives de la tragédie² – il faut savoir si cette composante narrative reste secondaire, ne faisant en quelque sorte que profiter de l'espace ouvert par l'amplification lyrique, ou si elle est la raison même qui pousse à cette évolution formelle, le ferment qui fait éclater le cadre.

¹ En matière de composition, une chronologie ne peut être qu'approximative et fondée sur des conjectures ; nous y reviendrons.

² Sur la hiérarchie des parties, voir en particulier : *Poétique*, 6, 1450 a 15 - b 20.

I *La reconquête des formes longues*

– *Des poèmes de jeunesse à Anabase* –

1. Notre corpus :

a) Les poèmes :

Etudier les premiers « jalons plantés »³ par notre poète, qui signe alors, le plus souvent : Saintleger Leger⁴, oblige à s'éloigner un peu de la beauté monumentale des *Œuvres Complètes* de la Bibliothèque de la Pléiade, pour rechercher les versions primitives des textes ou des recueils. Nous indiquons les sources que nous avons sélectionnées dans un tableau, page suivante.

b) Les ouvrages annotés :

Nous appuierons également notre réflexion sur une étude des annotations que Saint-John Perse a portées sur certains ouvrages, conservés pour le plus grand bénéfice des chercheurs à la Fondation Saint-John Perse. Pour la période qui nous intéresse ici, nous suivrons particulièrement la lecture faite par Alexis Leger de deux ouvrages :

- ♣ *Poems and essays*, d'Edgar Poe, dans l'édition de John H. Ingram Collection of British authors, Vol. 2211, Tauchnitz edition, Leipzig, 1884. (Sur la page de titre et celle de garde, on trouve la signature : Alexis Leger, avec la mention : *Pau –06*).
- ♣ *Sept essais*, de Ralf Waldo Emerson avec préface de Maurice Maeterlinck, Trad. par I. Will, (3^{ème} édition), P. Lacomblez éditeur, Bruxelles, Calman-Lévy, Paris, 1907. (Signé *Alx. Leger, Pau –08*).

c) Les lettres de jeunesse :

Enfin, cherchant des prises de position sur les problèmes qui nous occupent, nous nous sommes penché sur la correspondance d'Alexis Leger ; nous citerons des lettres en nous reportant aux feuillets conservés à la Fondation pour les passages non repris dans l'édition de la Pléiade.

³ Dans une lettre à Gabriel Frizeau du 9 mars 1909, Saint-John Perse souhaite la publication de son poème *L'Animale* en avançant l'argument suivant : « J'y verrais maintenant la très grande utilité d'un jalon planté, c'est -à-dire d'une contrainte pour plus tard. » (Passage non repris dans le volume des *Œuvres complètes*).

⁴ Parfois orthographié différemment. Le poème *L'incertain* était signé : Just-Alexis Leger.

Titres ⁵	Sources des versions utilisées dans cette partie	1 ^{ère} publication
<i>Désir de créole</i>	Texte réédité par Henriette Levillain et Mireille Sacotte dans leur ouvrage : <i>Saint-John Perse Antillanité et Universalité</i> , Editions caribéennes, Paris, 1988, pp. 75-76.	(peut-être sans l'accord de l'auteur) 1908
<i>Des villes sur trois modes</i>	Revue <i>Pan</i> , Montpellier, n° 4 de juillet-août 1908, pp. 189-191.	1908
<i>L'incertain</i>	Transcription Claude Thiébaud, « La découverte de la modernité par Alexis Leger », in <i>Modernité de Saint-John Perse</i> , Actes du Colloque de Besançon, mai 1998, P.U. Comtoises 2001, p. 95.	Envoyé à la revue <i>Poésie</i> à Gaillac, mais non publié.
<i>L'Animale</i>	Transcription d'Albert Henry, 1981, n° 4 des <i>Cahiers de Saint-John Perse</i> , à partir du manuscrit conservé par un « généreux mécène » belge.	Non publié du vivant de Saint-John Perse
<i>Images à Crusoé</i>	<i>La Nouvelle Revue Française</i> , n° 7 du 1 ^{er} août 1909, pp. 22-29.	1909
<i>Pour fêter les oiseaux</i> ⁶	Epreuves corrigées (5 feuillets) conservées à la Fondation Saint-John Perse.	retiré avant publication en 1911
<i>Pour fêter une enfance</i>	Gallimard, Éditions de la NRF, 1911.	1911
<i>Eloges</i> (stricto sensu) ⁷	<i>Ibidem</i>	1911
<i>La Gloire des Rois</i> ⁸	Gallimard, Éditions de la NRF, 1925.	1925
<i>Anabase</i>	Gallimard, Éditions de la NRF, 1924.	1924

⁵ L'ordre est celui des dates de composition, voir à ce sujet le développement qui suit ce tableau.

⁶ Il est maintenant acquis que *Cohorte* (O.C. pp. 682-689) est une version tardive qui n'a donc pas sa place ici.

⁷ Au sens large, *Eloges* en 1911 ne comporte pas *Images à Crusoé*. Au sens restreint, *Eloges* est composé, en 1911, de 19 suites (la suite III deviendra en 1925 : *Histoire du Régent*).

⁸ En 1925 le recueil comporte uniquement : *Récitation à l'éloge d'une Reine*, *Amitié du Prince*, *Histoire du Régent*.

Nous avons classé ces textes d'après leur date de composition supposée ; cela mérite un commentaire. En effet si Alexis Leger a l'habitude de dater la composition de ses poèmes, à la fin des textes publiés, les dates mentionnées ont vite suscité la méfiance des chercheurs. De multiples travaux ont démontré leur inexactitude. Saint-John Perse, particulièrement au moment de composer l'édition de ses *Œuvres Complètes* dans la bibliothèque de la Pléiade, s'est construit un faux appareil critique, récrivant même certaines lettres de sa correspondance⁹.

Nous savons que Saint-John Perse a tendance à antidater ses poèmes ; parfois pour renforcer l'idée de sa précocité, ou de la promptitude de sa création, parfois pour cacher l'influence sur son œuvre d'un aîné, ou d'événements privés.

De toute façon, il faut être conscient qu'une œuvre artistique ne se mène pas dans une belle et tranquille linéarité ; le plus souvent des textes s'élaborent en parallèle, certains sommeillent pendant que d'autres s'épanouissent, qui sont repris ensuite ; si bien que l'idée même d'une chronologie précise est hors de propos en ce domaine.

Les publications apportent des bornes temporelles plus sûres, mais on ne peut en inférer la date de début de composition ; et certains textes, ici sélectionnés, n'ont pas été publiés !

Nous avons tenté de tenir compte de l'état présent de la critique persienne pour établir cette chronologie probable, en attendant de nouvelles découvertes¹⁰. Il semble acquis que les textes antérieurs à *Anabase* ont été composés sur une période relativement resserrée, allant de 1906 à 1908, à l'exception de *Désir de créole*, un peu plus ancien, remontant aux années de lycée ; et même si les critiques ne sont pas unanimes devant telle ou telle datation, ces variations ne changent en rien les conclusions que nous allons établir maintenant, tant est évidente l'évolution d'ensemble.

⁹ Voir, tout particulièrement, les travaux de Catherine Mayaux mentionnés dans la Bibliographie.

¹⁰ Par exemple Claude Thiébaud, *op. cit.* p. 91, pense que le poème *L'incertain* correspond au texte *Ulysse au bâton* mentionné par A. Leger dans une lettre à F. Jammes du 6 avril 1909, et que sa composition est postérieure à celle d'*Images à Crusoé*.

Autre exemple, pour *Cohorte* ; on se reportera à l'article de Renée Ventresque : « Décidément *Cohorte* n'a pas été écrit en 1907 », *Souffle de Perse*, n°9, janvier 2000, pp. 47-51.

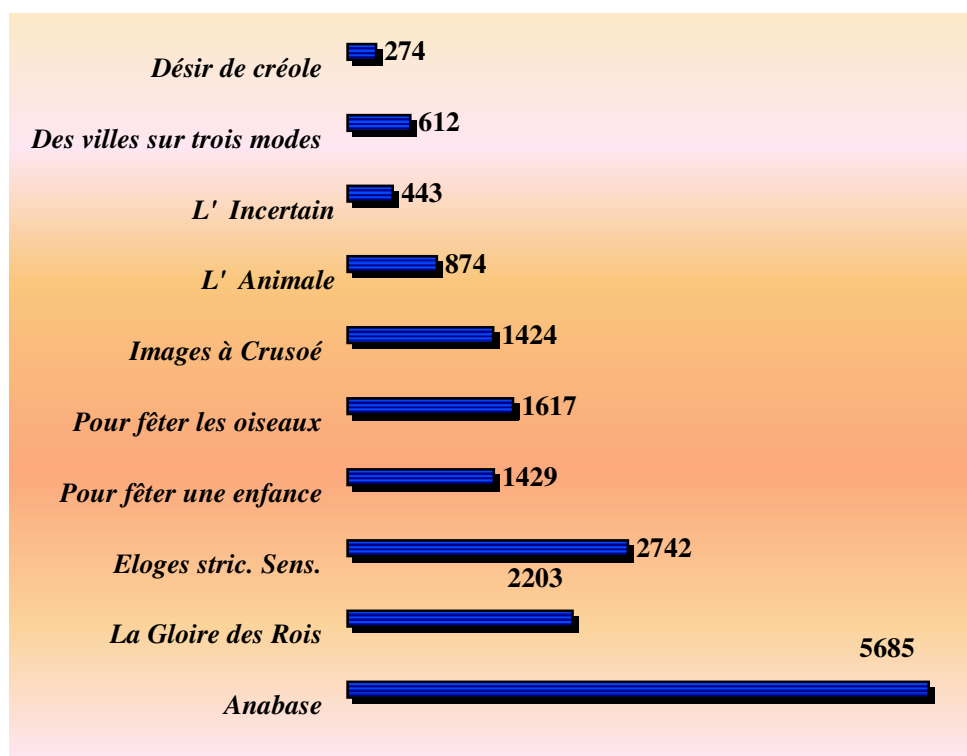
2. Evolution formelle

À partir des éditions sélectionnées pour cette partie, nous proposons deux graphiques sur l'évolution de l'écriture d'Al exis Leger :

- ♣ Le premier porte sur la longueur des textes (nombre total de mots)
- ♣ Le second, sur le rapport entre cette longueur et le nombre de vers ou de versets, afin d'obtenir, en quotient, la longueur moyenne de chaque vers (ou verset).

La conclusion s'impose : au terme d'un processus qui sans être totalement linéaire¹¹ offre une tendance directrice claire, Saintleger Leger s'émancipe des formes brèves. Cette évolution se poursuivra d'ailleurs, au-delà d'*Anabase*, pour atteindre un pic avec *Amers* (pour le premier tableau) et *Nocturne* (pour le second)¹².

a) expansion sur l'ensemble du texte :

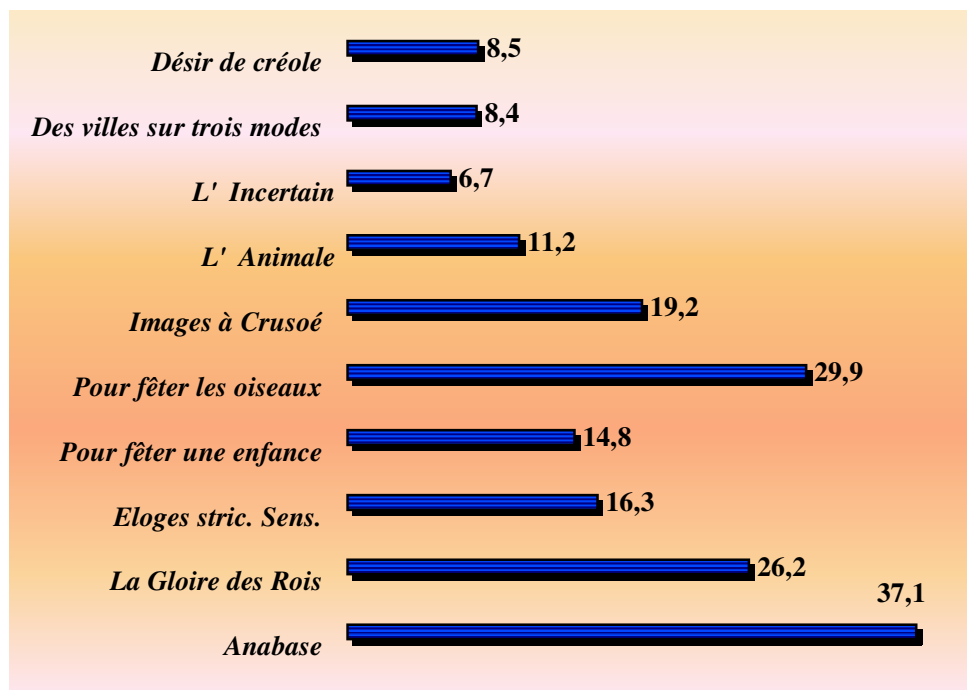


Nombre de mots.

¹¹ On notera tout particulièrement, dans le 2^{ème} tableau l'originalité de *Pour fêter les oiseaux*, retiré de la publication en 1911, puis repris sous le titre *Cohorte* pour devenir enfin *L'Ordre des oiseaux*. Nous donnons en annexe 27 p. 414, le texte originel, peu connu, afin que l'on mesure sa proximité avec la prose.

¹² Pour le prolongement de cette tendance, on peut se reporter, à l'annexe 12 p. 390 qui prend en compte la version définitive des œuvres dans la Bibliothèque de la Pléiade.

b) expansion au niveau du vers (ou verset):



Nombre moyen de mots par vers ou verset

c) Du vers au verset

Cette amplification ne se lit pas seulement sur l'ensemble du texte, mais aussi au niveau du vers :

- *Désir de créole*, le texte le plus ancien est composé de 8 quatrains d'alexandrins aux rimes croisées.
- *Des villes sur trois modes*¹³, conserve les alexandrins, mais les rimes se font irrégulières dans leur disposition et phonétiquement approximatives (pour n'être plus parfois que des assonances : « cadences » / « hanches »), les strophes sont de longueur variable.

¹³ Dans la version modifiée pour la Pléiade (« Lettres de jeunesse », O.C. pp. 651-654), une faute d'inattention de la part de Saint-John Perse doit être signalée : « usines », au vers I, 14, a été remplacé par « cuisines » ; à tort semble-t-il, on ne voit pas en effet le gain obtenu à mettre deux fois le même mot à la rime. Nous donnons en annexe 23 p. 402 le texte déjà reproduit par Emilie Noulet dans son ouvrage *Le ton poétique, Mallarmé, Corbière, Verlaine, Rimbaud, Valéry, Saint-John Perse*, José Corti, 1971, pp. 244-245.

- Avec *L'Incertain*, les vers restent courts, mais s'émancipent, le premier quatrain suffit à le montrer (et à justifier le rejet total de cette œuvre par Saint-John Perse !) :

*Ce jour est un jardin où le passant va choir...
Ne vas-tu pas te retourner avant ce soir,
Toi, tourné vers le Noir,
Expectant ?*

Soit : 12 / 12 / 6 / 3, le poème commence par des alexandrins le mètre étant ensuite divisé à deux reprises. On constate également que la coupe brise la régularité du second alexandrin.

- À partir de *L'Animale*, la métrique traditionnelle éclate mais les vers restent généralement courts.
- *Images à Crusoé* innove peut-être moins (écrit antérieur ?), le verset s'appuie ostensiblement sur des mesures paires. Certaines pièces sont de véritables petits poèmes en prose, comme *La Graine*, avec sa reprise pronominale dans le premier vers, les guillemets trahissant le vocabulaire approximatif de l'oral, et la mise en évidence de sa structure logique :

*Dans un pot tu l'as enfouie, la graine de gambeau demeurée à ton
habit de chèvre. – Elle n'est pas "sortie".
Ainsi pourrit le germe de ta dernière vision enfouie.*

- *Anabase* sera l'aboutissement de cette évolution et marquera la pleine accession de Saint-John Perse à un verset plus large, se prêtant à de multiples variétés rythmiques : du rejet de l'adjectif « excellentes » (*Anabase* X, 2) à la longue suite « ha ! toutes sortes d'hommes dans leurs voies et façons » de 546 mots, cinq versets plus loin.

d) Des recueils au poème long

Notre tableau, sur la longueur des textes, les considère tous comme des « poèmes », appellation assez générale, assez vague aussi, utilisée par Saint-John Perse lui-même¹⁴. Mais ne convient-il pas de distinguer entre *poèmes* et *recueils*, dans cette liste des premières œuvres ?

¹⁴ Ex. lettre à G. Frizeau de mars 1910 : « Vous lirez, je pense, dans le prochain numéro de *La Nouvelle Revue française*, trois poèmes [*Pour fêter une enfance, Récitation à l'éloge d'une Reine, Ecrit sur la porte*] que j'ai envoyés à Gide, il y a quatre semaines (une quinzaine de pages, je crois, d'après les épreuves). » (O.C. p. 750)

La différence entre les deux appellations est basée sur la relative indépendance des pièces par rapport à l'ensemble où elles prennent place. Dans un recueil, même s'il existe une architecture générale¹⁵, elles peuvent avoir une existence propre, c'est-à-dire être lue, sans dommage majeur, indépendamment du reste de l'ouvrage. Et, le lien entre les pièces est relativement lâche, si bien que ces dernières peuvent être enlevées, déplacées, sans que l'édifice en souffre.

Le premier critère s'applique sans conteste à *Images à Crusoé* ; le poème *La Ville* (qui s'appelait *Visitation* en 1909) est souvent étudié seul dans les classes du secondaire.

Quant au second, on se souvient que la pièce III de l'édition de 1911 d'*Eloges* – au sens restreint – : « Tu as vaincu », a été ensuite enlevée pour mener une vie autonome, sous le titre propre de *Histoire du Régent*, dans un autre recueil¹⁶ : *La Gloire des Rois* dans l'édition de 1925. Cependant la structure d'ensemble est déjà plus forte, comme nous le verrons bientôt en étudiant la narration ; c'est ce que Alexis Leger précise à André Gide :

« Voici [...] sous le titre *Eloges* [à prendre ici au sens restreint¹⁷] (le tout non pas copié fortuitement, mais en vue d'une économie générale du souffle), des choses brèves [etc.] »¹⁸

La fin de cette citation est capitale pour notre propos : car nous allons constater que le mot *Anabase* – à l'inverse – va apparaître dans la correspondance du poète au moment même où il entend remettre en cause, avec la plus totale fermeté, la brièveté des formes poétiques modernes.

Si bien qu'*Anabase* est à considérer comme la réalisation d'un projet¹⁹ qui vise à remplacer l'assemblage de poèmes brefs par une écriture totalisante²⁰ ;

Retraçons les étapes de cette évolution critique.

¹⁵ On pense par exemple aux *Fleurs du mal* de Baudelaire.

¹⁶ Saint-John Perse parle alors de « poème », de « suite » de « groupement » (*O.C.* p. 1103). La seule mention que nous connaissons du mot « recueil » est dans la lettre à Gabriel Frizeau du 7 février 1909 : « en classant [...] ou plutôt, hélas ! en déclassant, les brouillons d'un recueil de proses qu'il me faut supprimer (parce que j'ai craint, après deux ans, que tout cela ne fût pas absolument mien (exactement et uniquement mien) – dans la forme j'entends » (*O.C.* p. 741). Mais la référence est trop allusive pour être exploitée ici.

¹⁷ En effet *Eloges* n'est proposé comme titre général du volume qu'en mai 1911.

¹⁸ Lettre à A. Gide de décembre 1910 (*O.C.* p. 766).

¹⁹ Nous démontrerons que ce dessein n'aboutira vraiment qu'avec *Vents*.

²⁰ Constatons d'ailleurs que Saint-John Perse n'appelle jamais « poème » une de ces suites d'*Anabase* qu'il nomme « chants »²⁰, alors qu'il appelait « poème » la suite III d'*Eloges*.

3. Réflexion critique d'A. Leger sur le problème de la brièveté

a) *Lecture d'Edgar Poe*

Point de départ obligé pour la réflexion d'Alexis Leger, le dictat de Baudelaire – traduisant Poe, mais, nous l'avons vu,²¹ en surenchérissant sur lui – : « Un long poème n'existe pas ; ce qu'on entend par un long poème est une parfaite contradiction de termes »²².

Le jeune poète, sur les traces de son illustre aîné, compose des pièces courtes, des « recueils de proses », selon ses propres dires ; comme lui s'intéresse aux Arts Plastiques, jouant le critique d'art pour *Pau Gazette* ; et...lit Edgar Poe – dans le texte anglais.

Heureusement pour nous, l'ouvrage qu'il a utilisé est toujours disponible à la Fondation Saint-John Perse ; on peut y suivre ses annotations et tenter de les interpréter. Il s'agit de *Poems and essays*, dans l'édition de John H. Ingram²³. Sur la page de titre et celle de garde, on trouve la signature : *Alexis Leger*, avec la mention : *Pau -06*. Les annotations sur les premiers poèmes concernent la prononciation, le rythme, et confirment que le jeune homme a lu ce livre pendant ses années de formation : sa connaissance de l'anglais oral étant encore hésitante²⁴. Par ex. au-dessus de *only*, il écrit (é) au crayon ; au-dessus de *ago*, « e » ; au-dessus du 'i' de *tantalised*, « ai », etc. Il met entre parenthèses des consonnes non-prononcées comme dans : *kno(w)s* ; ainsi *ocean*, est-il surmonté de la transcription (*sh*) et le 'a' est mis entre parenthèses. L'ancienneté des annotations étant ainsi établie, voyons ce qui arrête, alors, la lecture d'A. Leger dans les textes théoriques d'E. Poe. Par exemple dans le fameux traité : “*The philosophy of composition*”²⁵, on trouve les soulignements suivants :

« If any literary work is too long to be read at one sitting, we must be content to dispense with the immensely important effect derivable from unity of impression – for, if two sittings be required, the affairs of the world interfere, and everything like totality is at once destroyed. » [...]

« What we term a long poem is, in fact, merely a succession of brief ones – that is to say, of brief poetical effects. It is needless to demonstrate that a poem is such only inasmuch as it intensely excites, by elevating the soul; and all intense excitements are, though a psychical necessity, brief. For

²¹ cf. p. 18.

²² Charles Baudelaire, « Notes nouvelles sur E. Poe », *L'Art romantique*, op. cit., p. 633.

²³ Collection of British authors, Vol. 2211, Tauchnitz edition, Leipzig, 1884.

²⁴ Son premier séjour en Angleterre date de l'été 1912.

²⁵ Le texte de Poe est paru dans *Graham's Magazine*, en avril 1846 ; plus d'un an après la parution du *Corbeau* ; et n'a jamais été réédité du vivant de Poe. La traduction est de Baudelaire (*Revue française* du 20 avril 1859). *The philosophy of composition* est traduit sous le titre : « Méthode de composition ».

this reason, at least one-half of the ‘Paradise Lost’ is essentially prose – a succession of poetical excitements interspersed, *inevitably*, with corresponding depressions... – the whole being deprived, through the extremeness of its length, of the vastly important artistic element, totality, or unity of effect.

It appears evident, then, that there is a distinct limit, as regards length, to all works of literary art – the limit of a single sitting – and that, although in certain classes of prose composition, such as ‘Robinson Crusoe’ (demanding no unity), this limit may be advantageously overpassed, it can never properly be overpassed in a poem. »²⁶

Retenons la formule : ‘‘a long poem is, in fact, merely a succession of brief ones’’ ; car nous rencontrerons dans la correspondance d’Alexis Leger l’adjectif « successif » qui sera pris dans cette acception.

On aura remarqué que la référence à *Robinson Crusoe* ne provoque pas de réactions visibles de la part du jeune Leger (alors que les neuf poèmes du recueil *Images à Crusoé*, qui paraîtra trois ans plus tard, auraient été composés en 1904)²⁷. Mais restons sur le point qui nous intéresse : la réaction d’A. Leger devant le diktat des formes brèves en ce qui concerne la poésie.

Nous le voyons marquer son acquiescement à la spiritualité d’E. Poe, et en cela il s’inscrit dans la lignée de Baudelaire, Mallarmé, mais on pourrait être surpris par le soulignement – à l’aide d’un trait plein – de « prose ». En effet, Saint-John Perse a toujours eu l’habitude d’utiliser deux formes de soulignement : le trait continu (forme la plus fréquente) pour les passages qui rencontrent son accord ; et le trait discontinu pour les expressions auxquelles

²⁶ E. Poe, *op. cit.*, p. 273. Reportons les soulignements sur la traduction de Baudelaire pour la *Revue française* du 20 avril 1859 : « Si un ouvrage littéraire est trop long pour se laisser lire en une seule séance, il faut se résigner à nous priver de l’effet prodigieusement important qui résulte de l’unité d’impression ; car si deux séances sont nécessaires, les affaires du monde s’interposent, et tout ce que nous appelons *l’ensemble*, totalité, se trouve détruit du coup. [...] »

Ce que nous appelons un long poème n’est, en réalité, qu’une succession de poèmes courts, c’est-à-dire d’effets poétiques brefs. Il est inutile de dire qu’un poème n’est un poème qu’en tant qu’il élève l’âme et lui procure une excitation intense ; et, par une nécessité psychique, toutes les excitations intenses sont de courte durée. C’est pourquoi la moitié au moins du *Paradis perdu* n’est que pure prose, n’est qu’une série d’excitations poétiques parsemées *inévitavelmente* de dépressions correspondantes, tout l’ouvrage étant privé, à cause de son excessive longueur, de cet élément artistique si singulièrement important : totalité ou unité d’effet.

Il est donc évident qu’il y a, en ce qui concerne la dimension, une limite positive pour les ouvrages littéraires – c’est la limite d’une seule séance – et, quoique, en de certains ordres de compositions en prose, telles que *Robinson Crusoé*, qui ne réclament pas l’unité, cette limite puisse être avantageusement dépassée, il n’y aura jamais profit à la dépasser dans un poème. » Traduction citée par Claude Richard, *E.A. Poe contes essais poèmes*, coll. ‘Bouquins’, Robert Laffont, 1989, pp. 1009 -10

²⁷ Ce qui confirme la thèse que le texte est postérieur et redevable au « Sur Robinson Crusoë » de Francis Jammes.

il faut s'opposer ou qu'il faut lire négativement ²⁸. Or si « depressions » est bien souligné par un trait discontinu, il n'en est pas de même pour « prose » pourtant pris dans un contexte dépréciatif. Nul anathème donc contre la prose, mais il est difficile de savoir s'il l'associait au roman ou pensait à son usage en poésie.

Plus significatif, sans doute, concernant la narration, il porte (*op. cit.* p. 270) un trait vertical (autre signe habituel d'acquiescement) en face de l'expression :

« It is only with the *denouement* constantly in view that we can give a plot its indispensable air of consequence, or causation, by making the incidents, and especially the tone at all points, tend to the development of intention. » ²⁹

Ce qui prouve qu'il partage avec Poe le goût de la construction narrative ; rappelons que « *plot* », contrairement à la traduction de Baudelaire, signifie « intrigue ». Une autre annotation, en marge du même passage : « cf. Claud. ³⁰ *Even in small* ³¹ *poems* », montre qu'Alexis Leger n'exclut pas la narration du domaine poétique ³² ; simplement il acquiesce – en 1906 – à la nécessaire brièveté du poème ; la lecture d'une seule traite étant censée protéger l'intensité de l'émotion, alors qu'une lecture fragmentée, interrompue par des retours périodiques aux soucis de la vie quotidienne, briserait inmanquablement le charme. Et ce dernier mot doit garder sa force étymologique, car ce que retient surtout le jeune Leger de cette lecture, c'est l'affirmation de la grandeur de l'acte poétique, qui ne doit pas seulement nous divertir, mais bien plutôt nous mettre en liaison avec un au-delà, d'où ces soulèvements sur l'essai « *The poetic principle* » :

« [...] – he, I say yet failed to prove his divine title. There is still a something in the distance which he has been unable to attain. We have still a thirst unquenchable, to allay which he has not shown us the crystal springs. This thirst belongs to the immortality of Man. It is at once a consequence and an indication of his perennial existence. [...]

Inspired by an ecstatic prescience of the glories beyond the grave, we struggle by multiform combinations among the things and thoughts of Time to attain a portion of that Loveliness whose very elements perhaps appertain to eternity alone. And thus when by Poetry, or when by Music, the most

²⁸ Par ex. « résine très pure » : doit être lu : « *qui n'est pas une résine très pure* », « *qui n'a que l'apparence d'une résine pure* ».

²⁹ Traduction de Baudelaire : « Ce n'est qu'en ayant sans cesse la pensée du *dénouement* devant les yeux que nous pouvons donner à un plan son indispensable physionomie de logique et de causalité – en faisant que tous les incidents, et particulièrement le ton général, tendent vers le développement de l'intention. »

³⁰ = Claudel.

³¹ Écrit en dessus d'un autre mot.

³² Ainsi, lors de la traduction d'*Amers* par Wallace Fowlie, Saint-John Perse choisira l'anglais « *tale* » pour traduire « c'est une *histoire* que je dirai... ».

entrancing of the Poetic moods, we find ourselves melted into tears, we weep then, not as the Abbate Gravina supposes, through excess of pleasure, but through a certain, petulant, impatient sorrow at our inability to grasp *now*, wholly, here on earth, at once and for ever, those divine and rapturous joys of which through the poem, or *through* the music we attain to but brief and indeterminate glimpses. »³³

Edgar Poe peut offrir un autre axe de lecture que celui privilégié par Baudelaire, c'est ce que précise Emilie Noulet dans son étude sur l'hermétisme³⁴ :

« Romanciers et poètes [français] n'ont d'ailleurs pas écouté ni suivi le même Poe.

Devant la diversité de son talent, les premiers ont vu surtout le conteur, et à son exemple, des écrivains comme J-K. Huysmans, Villiers de l'Isle-Adam, Jean Richepin, Jean Lorrain, Marcel Schwob ont adopté, pour ressort de l'intérêt narratif, le sentiment de l'horreur dont ils ont à l'envi multiplié les sources et les effets.

En Poe, au contraire, Baudelaire a surtout "rencontré" l'esthéticien ; Mallarmé a admiré le poète et l'auteur d'*Annabel Lee* ; Valéry, le méthodologue et l'auteur d'*Euréka*. Au-delà du conteur, de l'extravagant, du terrifiant, ils ont tous trois reconnu la parfaite spiritualité du poète, la structure géniale de son esprit. »

Les annotations que nous venons de relever montrent une attitude moyenne : accord avant tout sur la haute spiritualité de l'art, mais aussi sur la construction narrative.

³³ Traduction de Claude Richard et de Jean-Marie Maguin (*op. cit.*, p. 1022), établie sur le texte du Sartain's Union Magazine (octobre 1850) : « Celui qui se contente de chanter les spectacles, les sons, les odeurs, les couleurs, les sentiments qui lui font fête – à lui et au reste de l'humanité –, celui-là, dis-je, n'a pas encore fait la preuve qu'il mérite son titre divin. Dans le lointain demeure encore quelque chose qu'il n'a pas été capable d'atteindre. Nous avons toujours une soif inextinguible et il ne nous a pas montré les sources de cristal où l'étancher. Cette soif appartient à l'immortalité de l'homme. Elle est à la fois conséquence et signe de son existence pérenne. [...] Inspiré par une prescience extatique des splendeurs situées au-delà du tombeau, nous nous efforçons par des combinaisons multiples parmi les objets et les pensées du temps d'atteindre une portion de ce charme dont les éléments, peut-être, n'appartiennent qu'à l'éternité. Ainsi quand la Poésie ou quand la Musique, le plus envoûtant des états poétiques, nous fait fondre en larmes, ces larmes sont dues non pas comme le suppose l'Abbate Gravina [Gian Vincenzo Gravina (1664-1718) auteur de plusieurs tragédies et d'un essai sur la poésie, Della ragion poetica, 1708], à l'excès de plaisir, mais à un certain chagrin irrité, impatient, devant notre incapacité à nous approprier dans l'instant, totalement, sur cette terre, aussitôt et à jamais ces joies divines et ravissantes, dont à travers le poème ou à travers la musique nous n'obtenons que des visions éphémères et indistinctes. »

³⁴ Emilie Noulet, *Etudes littéraires*, « L'Hermétisme dans la poésie française moderne », « Influence d'Edgar Poe sur la poésie française », « Exégèse de trois sonnets de Stéphane Mallarmé », Talleres Graficos de la editorial cultura, Guatemala, Mexique, 1944, pp. 79-80.

La position initiale sur la brièveté poétique, à laquelle ne pouvait pas échapper le jeune Alexis Leger s'est vite heurtée à une tendance contraire à l'amplification. Plusieurs facteurs ont dû jouer en ce sens, certains y verront l'influence créole et des contes de l'enfance, d'autres la formation classique acquise au lycée, ou la lecture des Romantiques etc. Contentons-nous de constater le phénomène en suivant d'autres annotations de la même époque, par exemple sur les ouvrages d'Emerson, qui ont beaucoup compté pour forger le personnage du futur Saint-John Perse.

b) Le besoin d'élargir le cadre

Deux livres de Ralf Waldo Emerson, très annotés par Saint-John Perse, sont conservés à la Fondation :

- ♣ *Sept essais*³⁵. Signé *Alx. Leger, Pau – 08*.
- ♣ *La Conduite de la vie*³⁶.

Dans l'essai intitulé « Le poète », Alexis Leger souligne une pensée lourde de sens pour lui :

« Les faits et les paroles sont indifféremment les modes d'action de l'énergie divine. Les paroles sont aussi des actions et les actions sont des espèces de paroles. »³⁷

Se lit ici un refus d'une poésie de l'absence, une poésie en chambre. Alexis Leger se range du côté de ceux qui veulent agir sur le monde.

« chaque mot fut primitivement un trait de génie. [...] Le langage est de la poésie fossilisée. [...] Mais la qualité de l'imagination est de couler et non de se geler. [...] C'est la différence qui existe entre le poète et le mystique. »³⁸

On croit entendre ce que Saint-John Perse dira à Roger Caillois (les guillemets à "poète" seraient -ils là par jeu ?) :

« En ce qui me concerne plus personnellement, je m'étonne grandement de voir des critiques favorables apprécier mon art comme une cristallisation, alors que la poésie pour moi est avant tout mouvement – dans sa naissance, comme sa croissance et son élargissement final. La philosophie même du

³⁵ Emerson, *Sept essais*, avec préface de Maurice Maeterlinck, Trad. par I. Will, (3^{ème} édition), P. Lacomblez éditeur, Bruxelles, Calman-Lévy, Paris, 1907.

³⁶ Ralf Waldo Emerson, *La Conduite de la vie*, Traduction M. Dugard, Armand Colin, 1909.

³⁷ *Sept essais*, p. 137.

³⁸ *Ibidem*, pp. 152 et 165. On trouvera de même dans « la beauté » in *La conduite de la vie* ce soulignement : « La beauté est dans le moment de transition, le moment où la forme semble prête à couler en d'autres formes. », p. 263.

“poète” me semble pouvoir se ramener, essentiellement, au vieux “rhéisme” élémentaire de la pensée antique. »³⁹

Ce double besoin d’être au monde et de laisser passer dans la création poétique le flux d’une énergie qui circule dans la nature, va se combiner avec l’intérêt pour la narration et faire éclater le cadre étroit des formes brèves.

c) Une période de crise

C’est cette même opposition entre ce qui “gèle” (“ cristallise”) et ce qui “coule” (“rhéisme”) que nous retrouvons dans une lettre à Paul Claudel, alors Consul général de France à Francfort-sur-le-Main :

« [...] Vous mettez tout de suite le doigt sur ce désir *dont*⁴⁰ j’ai le plus tourment, lorsque je prends conscience de ma lâcheté : rencontrer un jour les limites d’une « œuvre ». Je vous *supplie* de croire que j’en ai bien assez du vagabondage, de tout ce qui traîne ensuite, confusément – et dont on voudrait si haineusement se faire net, fût-ce pour ne plus écrire. Mauvais courage, comme une fuite, et ce vice solitaire des brèves complaisances : je connais tout cela ; et de tous ces *poèmes* qui « déposent » en carnets, après transcription, je suis, à la fin ! intolérablement écoeuré ; au point de n’avoir plus la force ni le goût de publier un livre. j’aimerais seulement⁴¹ : qu’il me fût donné un jour de mener une « œuvre », comme une *Anabase*⁴² sous la conduite de ses chefs. (Et ce mot même me semble si beau que j’aimerais bien rencontrer l’œuvre qui pût assumer un tel titre. Il me hante.) [...] »⁴³

D’un côté ce qui “dépose”, les « brèves complaisances », de l’autre une « œuvre » vive comme une action héroïque.

Quand Alexis Leger se confie à Claudel, la crise est peut-être déjà derrière lui, car un mois auparavant une lecture lui a ouvert des horizons : celle de Péguy ; les critiques n’en parlent pas (à notre connaissance) car la confidence, cette fois, n’a pas été reprise dans l’édition de la Pléiade⁴⁴, il faut consulter les lettres conservées à la Fondation pour la lire :

³⁹ Lettre à Roger Caillois du 26 janvier 1953, *O.C.* p. 563.

⁴⁰ Les italiques indiquent les passages omis ou réécrits dans la version de la lettre pour la Pléiade ; on trouve donc ici la formulation de la lettre conservée à la Fondation.

⁴¹ Passage souligné dans la lettre.

⁴² Le mot “anabase” était déjà apparu, neuf mois plus tôt dans une lettre à Jacques Rivière (*O.C.* p. 666), mais dans un sens différent.

⁴³ Lettre à P. Claudel du 10 juin 1911, *O.C.* p. 721.

⁴⁴ cf. *O.C.* p. 690. L’emplacement du passage supprimé n’est pas marqué par des points de suspension entre crochets ; il se situait après « mais pas Philon » ; Saint-John Perse l’a remplacé par « Me renvoyer aussi Hegel » qui n’était pas dans la lettre originale. Ainsi brouille-t-on les pistes !

« Mes sœurs m'ont fait lire la Jeanne d'Arc ⁴⁵ de Péguy : la seule œuvre "successive" qui ait su réaliser ce miracle d'être une œuvre, et une œuvre admirable, grandement admirable !) »⁴⁶

L'adjectif « successive » renvoie très exactement à l'enseignement d'Edgar Poe : "à long poem is, in fact, merely a succession of brief ones". C'est-à-dire qu'avec sa trilogie, Péguy prouve au jeune Alexis Leger, enthousiaste, que contrairement à ce que prétendait Edgar Poe, il peut y avoir des œuvres longues, « successives », c'est-à-dire composées en plusieurs volets, qui malgré tout se maintiennent à un haut niveau d'émotion, qui ne sont pas brisées par de périodiques « dépressions » venant rompre le charme.

Nous sommes en 1911, après sans doute un long mûrissement, aux causes multiples, un verrou vient de céder ; Saint-John Perse s'est donné le droit à une reconquête des formes longues sans rien renier de l'exigence d'absolu de la poésie moderne.

⁴⁵ La trilogie : *Domrémy, Les Batailles, Rouen*, parut en 1897. Précisons qu'à cette époque Péguy est athée et qu'il illustre dans cette œuvre son engagement socialiste ; par la suite il prendra activement le parti de Dreyfus. Ce n'est qu'à partir de 1905, devant la menace allemande, qu'il rejoindra le catholicisme (mais pas l'Eglise). En 1910, il écrit *Le Mystère de la charité de Jeanne d'Arc* qui complète les blancs laissés en 1897 dans *Domrémy*.

⁴⁶ Lettre adressée à Jacques Rivière le 30 avril 1911.

II *Place de la narration dans ce processus*

Notre propos n'est pas d'offrir une étude exhaustive ⁴⁷ des poèmes de cette première période mais de mesurer la place et le rôle de l'élément narratif dans ce processus d'émancipation par rapport aux formes brèves que nous venons de constater. La narration se contente-t-elle d'occuper le nouvel espace consenti ou est-elle à l'origine même de cette transformation, comme une nécessité intérieure qui demande impérieusement à croître ?

1. Le topos lyrique de la rêverie

Qu'on lise *Désir de créole*, le premier chant de *Des Villes sur trois modes*, *L'Incertain*, *Images à Crusoé*...on s'apercevra que le thème dominant de ces premiers textes est la rêverie : tournée soit vers la mort prochaine soit vers le paradis perdu.

a) *Images à Crusoé*

Ainsi, dans *Visitation*, le poème le plus long de ce recueil, la composition est-elle clairement celle d'une description par accumulation d'impressions, dans un diptyque fortement antithétique : d'un côté la Ville, chargée de tous les maux, de l'autre l'Île restée pure ; le voyage du vieil homme ne pouvant être que mental :

Tire les rideaux ; n'allume point.

S'il consent, dans le noir, à fuir la réalité immédiate, par la puissance de la rêverie soutenue par la poésie, l'Île lui sera alors intellectuellement rendue :

C'est le soir sur ton Ile et à l'e ntour [...]

L'architecture du recueil n'est pas basée sur la narration ; aux actions sont préférés les mouvements de l'âme d'un homme chassé du paradis terrestre (ou d'un auteur qui se souvient de sa propre enfance insulaire) ; il y a valorisation du désarroi intime et de la quête mystique.

⁴⁷ Pour une telle approche, on renverra le lecteur à l'ouvrage de Colette Camelin, Catherine Mayaux, Renée Ventresque, sous la direction de Joëlle Gardes Tamine, *Saint-John Perse sans masque*, aux éditions de La Licorne, Poitiers, 2002.

Remarquons cette chose étrange : Alexis Leger choisit comme personnage de son poème un héros de roman d'aventure qui a dû l'éblouir, enfant, par son ingéniosité et sa force mentale qui le poussaient vers l'action en dépit de l'acharnement du sort ; or curieusement, dans son poème, A. Leger prend ce héros à la fin de sa vie, en proie à une solitude métaphysique oppressante. Robinson, un vieil homme réduit aux déplacements humbles et limités d'une existence finissante dans un environnement malsain, et qui ne peut plus s'évader que par la pensée, par la rêverie ! Le renversement est total.

Mais grâce à cette surprenante inversion, le jeune Saintleger Leger peut tout à la fois se conformer à la mode poétique de son temps – qui préfère le symbole et l'affirmation douloureuse de l'absence, à la narration – et s'appuyer sur cette même narration en bénéficiant du savoir partagé du lecteur⁴⁸ ; celui-ci saura situer les très courts poèmes : *Vendredi*, *Le Perroquet*, *La Graine*... dans une histoire complexe mondialement connue, grâce au roman, donc sans que la poésie n'ait à la prendre en charge ; le fragment poétique comme acmé de la prose.

Derrière ce compromis, frappe à la porte de la création poétique le goût d'Alexis Leger pour les histoires ; celles d'abord des contes de son enfance créole, celles ensuite des romans d'aventure – de Percy Saint-John⁴⁹ (auteur d'un Robinson du Nord, justement), ou plus tard de Conrad dont ses sœurs possédaient l'intégralité de l'œuvre – celles aussi du monde antique, dans ses mythes et sa poésie, celles des textes sacrés.

La tentation existe déjà de faire entrer dans les poèmes eux-mêmes des hommes d'aventure qui viendraient bouleverser l'ordre établi, on pense à la deuxième partie de *Des Villes sur trois modes* : « Compagnons des Trois Mers, Rançonneurs et Pirates... » ; mais la norme est encore à la rêverie, aux « *Images* » qui s'inscrivent dans la filiation des *Illuminations* de Rimbaud avec les deux acceptions⁵⁰ : concrète (*coloured plates* = enluminures) et mystique, du mot.

D'ailleurs nous retrouvons cette association de la peinture et de la rêverie dans deux textes qui se ressemblent beaucoup au niveau thématique, au point qu'on a pu considérer le second (publié en 1910) comme une réécriture du premier (composé en 1907) : *L'Animale*⁵¹ et *Récitation à l'éloge d'une reine*.

⁴⁸ Si c'est le même procédé qui a été exploité dans le texte *Ulysse au bâton*, mentionné par Alexis Leger dans sa lettre à F. Jammes du 6 avril 1909, alors ce poème ne serait pas *L'Incertain*, comme le prétend Claude Thiébaud, *op. cit.*, p. 91.

⁴⁹ cf. Joëlle Gardes Tamine : « Des lectures d'enfant au pseudonyme... » in *Saint-John Perse ou la stratégie de la seiche*, Publications de l'Université de Provence, 1996, pp. 15-20.

⁵⁰ cf. Verlaine, *Préface* à la première édition.

⁵¹ Pour que le lecteur puisse suivre notre analyse, nous reproduisons en annexe 25 p. 407, ce texte non publié du vivant de l'auteur. Nous donnons la version transcrite par Albert Henry, en 1981, dans le n°4 des *Cahiers de Saint-John Perse*.

b) L'Animale

En novembre 1906, année probable des annotations portées sur l'ouvrage d'Edgar Poe, Alexis Leger fait la connaissance de Gabriel Frizeau, riche amateur d'art dont il deviendra l'ami. Parmi sa collection, A. Leger est fasciné par un tableau de Gauguin, *Femme tahitienne*⁵², qu'il nomme *L'Animale* et qui va lui fournir, l'année suivante, le thème d'un de ses tout premiers poèmes⁵³.

Ce texte comporte deux volets, l'un intitulé *L'Animale*⁵⁴, de 622 mots et un second, *Chant*, de 252 mots⁵⁵, soit un total de 874 mots ; ce qui fait dire à Alexis Leger qu'il s'agit d'un « poème assez long » dans sa lettre à F. Jammes du 6 avril 1909.⁵⁶ Nous sommes donc bien dans une période où la référence reste la brièveté.

Conformément à ce qu'il appréciait chez Edgar Poe, le jeune poète concentre son propos sur le spiritualisme de l'art qu'il rend sensible sur deux plans différents : celui du sujet de la toile contemplée et celui de la rêverie qu'elle provoque chez le contemplateur ; l'apostrophe « Ô Voyageur ! » marquant – avant même que ne commence le *Chant* – la bascule d'un thème à l'autre.

Il est curieux de constater que la première partie – dans laquelle Alexis Leger reste au plus près du critique d'art qui rapporte son interprétation de la toile de Gauguin – est aussi celle où la langue est la plus conforme aux modes symbolistes de l'époque (on pense à la syntaxe et au vocabulaire d'un passage comme : « Nul pérennel Cyclone, afin qu'Elle se souvienne, n'a [...] » que l'on accepterait chez Mallarmé, mais qui, ici, sonne faux ; jugement que le jeune Leger partageait⁵⁷ et que confirmera Saint-John Perse en écartant cette œuvre de jeunesse de son édition de la « Pléiade »). Par contre, dans la seconde partie, où le poète laisse courir sa propre imagination, le style annonce beaucoup plus l'œuvre future de Saint -John Perse – par la parole

⁵² Actuellement au musée de Boston.

⁵³ Le titre serait inspiré de Segalen, cf. Robert Condat, « Quelques points de repère dans les rapports entre Segalen et Saint-John Perse », *Littératures*, n° 9-10, p. 304 ; cité in : *Saint-John Perse les années de formation*, Textes réunis par Jack Corzani, Actes du colloque de Bordeaux du 17-19 mars 1994, C.E.L.F.A., L'Harmattan, 1996, p. 186.

⁵⁴ Déjà cette tendance à intituler l'ensemble du même nom qu'une de ses parties !

⁵⁵ Un court passage n'a pas été déchiffré par A. Henry.

⁵⁶ O.C. p. 757.

⁵⁷ cf. : lettre du 7 février 1909 à G. Frizeau (OC p. 741) et celle du 21 décembre 1910 à Jacques Rivière (OC p. 681) : « À l'exception d'une page peut-être, ce poème n'était pas seulement mauvais, il était écrit dans une langue qui n'était pas absolument mienne et m'était extérieure. »

donnée à la Tahitienne pour encadrer la structure du *Chant*, et plus fortement encore par l'ébauche de ce qui deviendra les fameuses séries homologiques⁵⁸.

Qu'en est-il de la narration dans ce poème ? Dans ce que nous avons appelé la première partie, elle n'a pas sa place ; pour deux raisons.

D'une part le poète ne cache pas qu'il s'agit de décrire une peinture (« ta ligne dure la réserve, bon Peintre »), c'est-à-dire un objet figé offert au regard d'un public (ainsi le critique d'art peut-il détailler ou suggérer, les motifs, les formes, les couleurs, la séparation des différents plans... en faisant même référence à la position du spectateur devant la toile : « la mer / qui est là où tu te tiens Passant ! »).

D'autre part l'interprétation symbolique qu'il en donne insiste sur son immobilité : la Tahitienne, « transfixée », semble ne faire qu'un avec la terre dont elle est issue : « Tu es encore le Sol par ta main sur le Sol, par la part indivise de ton flanc », si bien que le poète l'imagine en communication avec les forces invisibles de la Nature : « Elle s'abouche : Elle est la terre écoutant à son flanc la source de la mer. » Situation qui semble de toute éternité : « ô grande fille sans mémoire ! / et qui s'embesogne dans l'effort d'un éternel loisir ». Dans ces conditions, il est normal que la narration soit quasi inexistante (l'hiérogamie évoquée au vers 19 est aussitôt niée) au profit d'une description d'état⁵⁹ dominée par des prédicats qualitatifs (cf. l'anaphore : « elle est... » et ses variantes : « tu es... », « elle sera... », « elle n'est point... »). Le statisme de cette description étant d'ailleurs explicitement formulé : « Elle a fini de progresser ».

Dans la deuxième partie, que nous situons donc à partir de « Ô Voyageur ! », une certaine forme de narration peut se développer, la scène s'anime : le spectateur n'est plus devant une toile accrochée au mur, il est un navigateur (« proue / poupe / rames ») qui a surpris cette Tahitienne (« ayant écarté les branches »), et la parole est donnée, pour encadrer le *Chant*, à celle qui n'était, jusque là, qu'image peinte. Mais il faut bien convenir que cette narration, réduite à une rêverie provoquée par la contemplation d'une œuvre d'art, conforte plus qu'elle ne bouleverse les données poétiques de son temps.

⁵⁸ Cette expression, très connue des « Persiens », est empruntée à Roger Cailliois, *Poétique de Saint-John Perse*, Gallimard, 1972, p. 100. Voir notre développement pp. 134-135.

⁵⁹ L'expression n'est pas pléonastique ; Jean-Michel Adam rappelle avec raison que la description peut couvrir un *continuum* entre les pôles de l'Être et du Faire. Sur ce sujet voir : Jean-Michel Adam et André Petitjean, *Le texte descriptif*, Nathan-Université, 1989 ; en particulier le chapitre 4 : « Prédicats fonctionnels et « descriptions d'actions » », pp. 152-182.

c) Récitation à l'éloge d'une reine

Récitation à l'éloge d'une reine a connu une première version publiée en 1910 ; le poème est très proche de *L'Animale* de 1907. Le personnage de la Reine – ne parle-t-on pas de son « crin splendide et fauve » ? – rappelle la plantureuse Tahitienne ; si bien que nous partirons du postulat que ces deux poèmes sont tous les deux inspirés par la même situation⁶⁰, à savoir la fascination exercée par une peinture de femme sur un jeune homme, qui se cache ici derrière un pluriel ; on aurait dans le second cas un parti pris inverse que dans le premier : du conseil donné au spectateur de se détourner de ce qui n'est après -tout que simulacre, on passerait à la prière adressée à la Reine pour qu'elle vive et réponde aux désirs de ses admirateurs. Cette lecture – qui n'est pas la seule possible – a sa légitimité ; en effet l'énigmatique :

[...] *et nul fruit à ce ventre infécond scellé du haut nombril ne veut pendre, sinon, par on ne sait quel secret pédoncule, nos têtes ! »*

Récitation... III, 5-7 (59)

fait écho au premier texte :

Il n'y a point de ciel, afin qu'il n'y ait point de rayons à quoi Elle pende ;

L'Animale, 36

La reprise du verbe « pendre » renvoie à la même image des « rayons » ; lignes qui dans *Récitation à l'éloge d'une Reine* représentent le faisceau de ces regards avides des spectateurs (on parle d'ailleurs en zoologie de *pédoncule oculaire*⁶¹) convergeant sur le ventre (« infécond » parce que celui d'une œuvre d'art !) de cette Reine qui trouble tant ses jeunes admirateurs.

L'anaphore :

« *J'ai dit en outre, menant mes yeux comme deux chiennes bien douées* [...] »

Récitation... III, 1(59)

Et dit encore, menant mes yeux comme de jeunes hommes à l'écart :

Récitation... IV, 1(60)

⁶⁰ Le désir d'A. Leger de réécrire *L'Animale* dans une langue plus personnelle est exprimé dans la lettre à G. Frizeau de mars 1910 (OC. p. 749). « Je crois depuis deux ans, pouvoir écrire *mien*. »

⁶¹ Littré : « Terme de zoologie. Support d' une partie quelconque *Pédoncule oculaire*, le pédoncule qui porte l'œil chez les crus tacés podophtalmiques. »

insiste effectivement sur la thématique du regard promené sur une chose inerte qu'il convient de décrire, comme le faisait le narrateur, critique d'art, au début de *l'Animale*. Par la rêverie (ici érotique) provoquée par la contemplation du tableau, le narrateur pourrait oublier ses vives douleurs morales (« souvenir cuisant »), comme Crusoé.

Certes, il y a ce refrain déceptif qui clôt chaque chant de *Récitation à l'éloge d'une Reine* :

– *Mais qui saurait par où faire entrée dans Son cœur ?*

Alexis Leger se souvient peut-être du *Phèdre* de Platon, où Socrate dit :

« Ce qu'il y a sans doute de terrible dans l'écriture, c'est sa ressemblance avec la peinture : les rejets de celle-ci ne se présentent-ils pas comme des êtres vivants, mais ne se taisent-ils pas majestueusement quand on les interroge ? »⁶²

Cependant, au dernier Chant, le narrateur acceptera ce réel sereinement :

sois immobile et sûre, sois la haie de nos transes nocturnes !

Récitation... V, 3(61)

ainsi se terminait aussi le rêve du viol devant *L'Animale* :

Et regardant cette plante de pied, l'impersonnelle jambe et l'endroit de la hanche, je ne puis imaginer qu'un dieu fortuit et enfeuillé t'élève dans ses bras sans que tu meures à l'instant même de t'arracher.

L'Animale, 20

Aussi valait-il mieux se détourner.

Nous avons insisté sur ces ressemblances pour montrer que si Alexis Leger en était resté là, si *Récitation à l'éloge d'une reine* n'entrait pas dans un ensemble plus vaste : *La Gloire des Rois*, ce poème n'aurait pas marqué un grand progrès dans la reconquête du narratif ; certes la langue lui appartient plus que dans *l'Animale*, l'architecture sous forme de chanson est très maîtrisée, le ton homogène... mais le propos reste celui d'une rêverie qui prend naissance de la contemplation d'un tableau.

La dimension nouvelle apportée par ce texte, c'est l'inscription du personnage dans une série, une parenté, un lignage : après la Reine, il y aura le Prince, le Régent, le Présomptif – qui sont déjà thèmes de l'épopée.

⁶² Platon, *Phèdre*, 275 d, trad. Léon Robin, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », vol. 2, 1943.

2. La narration par l'architecture du recueil

Nous reviendrons sur *Amitié du Prince*, mais notons dès à présent la première solution trouvée par Saintleger Leger pour aboutir à la cohérence d'une "œuvre" tout en restant dans la logique des pièces brèves : jouer sur leur assemblage. Le procédé n'est pas d'une grande nouveauté et Baudelaire l'avait déjà expérimenté, mais c'est celui qu'Alexis Leger va employer dans *Eloges* (au sens restreint comme d'ailleurs au sens large⁶³) pour créer un « souffle »⁶⁴ plus ample.

a) *Eloges*

Les scènes de la vie antillaise vont se succéder afin que ces textes puissent être lus comme une suite narrative. Celle-ci n'est pas forcément facile à identifier pour le lecteur, mais une étude attentive permet de s'apercevoir que le rapport du « je » au monde évolue tout au long du recueil, comme l'ont très bien analysé les auteurs du *Saint-John Perse sans masque* :

« Les dix-huit poèmes d'« Eloges » s'ouvrent sur un groupe de quatre textes qui, par l'adhésion puis la distance manifestées entre le poète et l'enfant qu'il était, semble indiquer la malléabilité d'un sujet encore en quête de soi, mais désireux de s'affirmer. Dans les deux grands ensembles suivants « je » s'affirme en effet, mais encore de manière incomplète. Les poèmes V à IX recréent une promenade en barque sur la mer tropicale tandis que les poèmes X à XIV se construisent autour d'une ville qui ressemble fort à Pointe-à-Pitre. Les poèmes XV à XVIII retournent vers la plantation, voisine de la mer, de « Pour fêter une enfance ». Ils consacrent nettement le passage de la révolte de l'enfant à son émancipation définitive. En recourant exclusivement au présent et au futur – le présent domine dans « Eloges » –, le poème final marque pour l'enfant l'avènement du temps de la liberté et du projet, et pour Saint-John Perse, celui de la réconciliation avec l'enfance et les Antilles. »⁶⁵

On voit l'évolution avec les textes antérieurs de *Pour fêter une enfance*, recueil qui certes était déjà fortement structuré par des reprises et une écriture très homogène, mais cette fois il s'agit de prendre les scènes de vie dans un plan d'ensemble qui montrera que le personnage central évolue ; ce qui est tout à fait révélateur d'un projet narratif ; même si, contrairement au souhait d'Aristote dans sa *Poétique*, le caractère prime encore sur l'intrigue.

⁶³ Il suffit pour s'en convaincre de suivre les diverses possibilités testées par Saint-John Perse lors des différentes publications de l'œuvre.

⁶⁴ cf. Lettre à A. Gide, déjà citée, de décembre 1910 (O.C. p. 766).

⁶⁵ *Op. cit.*, pp. 145-146.

b) La Gloire des Rois

Avec cet ensemble, la narration inscrite dans l'architecture du recueil est déjà plus riche puisqu'elle repose sur plusieurs personnages et que ceux-ci sont dotés d'une universalité (soulignée par la majuscule) qui est renforcée par l'indifférenciation des lieux et du temps. C'est ce que Joëlle Gardes Tamine nomme le « lyrisme impersonnel » :

« La tendance à l'impersonalisation qui conduit à gommer toute référence trop précise à un lieu ou à un temps, ainsi qu'à propulser sur le devant de la scène de grandes figures héroïques ou mythiques, en un mot épiques, comme le prince, le poète, ou le conquérant, cette tendance abolit l'affirmation d'un *je* personnel. Le lyrisme n'en est pas pour autant absent [...] »⁶⁶

En effet l'adjectif « impersonnel » ne doit pas être mal interprété, il ne s'agit nullement pour Saint-John Perse de jeter un voile sur son « moi » pour se fondre dans un collectif, mais au contraire d'arriver à un « moi » plus vrai, plus profond dans la mesure où il se fera le relais d'une voix plus immémoriale ; c'est ainsi qu'il faut comprendre ce passage souligné par Alexis Leger lors de sa lecture de l'essai « Compensation » d'Emerson :

« Ce que chaque auteur écrit d'impersonnel est bien ce qu'il a de meilleur ; ce sont ces choses qu'il ne sait pas ; qui sont sorties de sa constitution et non de sa trop active invention [...] »⁶⁷

C'est-à-dire que la création poétique n'est effective qu'à partir du moment où le long travail qu'elle réclame débouche sur une révélation :

« Tout homme intellectuel découvre tôt ou tard ce secret que, au-dessus de l'énergie de son esprit, conscient et réfléchi, il possède une bien plus grande force – comme un esprit qui serait doublé – quand il s'abandonne à la nature des choses ; que, en plus de son pouvoir individuel, il a en lui un grand pouvoir, pour ainsi dire public ou universel, sur lequel il peut s'appuyer en ouvrant (à ses risques et périls) les portes de son être à cette force pour en laisser le flux et le reflux le traverser. [...] Le poète sait qu'il parle d'une façon adéquate alors qu'il est un peu sauvage, ou qu'il parle avec « la fleur de l'esprit » et seulement alors ; non quand il se sert de l'esprit actif et chercheur employé comme organe, mais quand il laisse l'esprit en repos et l'abandonne au courant divin qui est en lui. [...] Comme le voyageur qui a perdu son chemin et qui jette les rênes sur le cou de son cheval, se fiant à l'instinct de l'animal pour retrouver sa route, ainsi devons-nous agir avec le divin animal qui nous porte à travers le monde. »⁶⁸

⁶⁶ Joëlle Gardes Tamine, « De la vie personnelle au lyrisme impersonnel », *Saint-John Perse ou la stratégie de la seiche*, p. 57.

⁶⁷ Ralf Waldo Emerson, *Sept essais*, op. cit. p. 69. Les soulignements sont du poète.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 158 ; annotation de l'essai « Le Poète ».

Cette image du cheval livré à son instinct pour mieux guider son cavalier vers les vérités essentielles séduit Alexis Leger⁶⁹, on la retrouvera dans son œuvre poétique⁷⁰ comme dans ses lettres⁷¹. C'est ce rôle d'intercesseur qui justifie l'image du Shaman, si importante dans le poème *Vents*.⁷²

3. La narration intégrée au poème

Un seuil sera franchi quand Saintleger Leger, cessant de s'appuyer sur une narration extérieure ou sur un tableau, et ne se contentant plus seulement de jouer sur l'architecture des recueils, fera entrer la narration au sein même des poèmes.

Nous ne parlons pas de courts poèmes en prose comme *La Graine*, mais de pièces plus longues, comme celles d'*Amitié du Prince*.

a) *Amitié du Prince*

L'évolution est particulièrement sensible si on compare cet ensemble à *Récitation à l'éloge d'une reine* qui le précède. Ici, tout est mouvement : les hommes sont « en voyage » (*Amitié...*, I), on rapporte les gestes du Prince qui saisit « aux naseaux une invisible bête frémissante » (*Amitié...*, II), se désaltère, chemine, chante, joue : « son tour vient de secouer le dé, l'osselet ou les billes » (*Amitié...*, IV) ; et même quand le Prince est assis pour discuter, le léger « balancement » du plumet de sa coiffe (*Amitié...*, I) se transmet imperceptiblement à tout son corps. S'il se détourne de l'action pour mieux méditer, c'est encore par le mouvement que le poète l'exprime : « ramenant un pan d'étoffe sur sa face, il interroge ses pensées claires et prudentes » (*Amitié...*, II).

⁶⁹ Il a pu aussi la lire chez Nietzsche : « Celui qui veut comprendre, calculer, interpréter au moment où son émotion devrait saisir l'incompréhensible comme quelque chose de sublime, [...] a détruit et perdu son instinct. Dès lors il ne peut plus se confier à cet "animal divin" et lâcher la bride quand son intelligence chavire et que la route traverse le désert. » Nietzsche, *Seconde considération intempestive, De l'utilité et de l'inconvénient des études historiques pour la vie*, (1^{ère} publication : 1874), traduction de Henri Albert, Flammarion, 1988, pp. 113-114.

⁷⁰ À commencer par *Anabase*, VII v.6 : « [...] Je vous parle, mon âme ! – mon âme tout enténébrée d'un parfum de cheval ! [...] » (106).

⁷¹ cf. La lettre à J. Conrad : « Une chose mystérieuse que j'ai pu moi-même constater, c'est qu'en terre haute d'Asie et au cœur même du désert, cheval et cavalier se tournent encore d'instinct vers l'Est, où gît la table invisible de la mer et le site du sel. (O.C. p. 888).

⁷² On pense aussi aux aspirations du « Maître d'astre et de navigation » d'*Amers* : « Secret du monde, va devant ! Et l'heure vienne où la barre / Nous soit enfin prise des mains !... »

De plus tous les Chants d'*Amitié du prince* se suivent dans une parfaite linéarité qui correspond aux étapes du voyage qui mène le Sage et les « hommes du convoi » (*Amitié...*, IV) jusqu'au Prince :

- *Amitié...*, I : Loin du Prince, le Sage (qui est en fait le Poète) constate la renommée du monarque : « j'ai entendu parler de toi de ce côté du monde, et la louange n'était point maigre »
- *Amitié...*, II : Après avoir cité encore d'autres voix élogieuses (enchâssées les unes dans les autres), le Sage se met en route pour rejoindre le Prince : « Et moi, j'ai rassemblé mes mules, et je m'engage dans un pays de terres pourpres, son domaine. J'ai des présents pour lui »
- *Amitié...*, III : En cours de route, échange de missives : « Il me fait parvenir une lettre par les gens de la côte » / « Telle est ma lettre, qui chemine. Cependant il m'attend, assis à l'ombre sur son seuil... »
- *Amitié...*, IV : Enfin le Sage arrive à destination : « tel sur son seuil je l'ai surpris, à la tombée du jour, entre les hauts crachoirs de cuivre. Et le voici qui s'est levé ! Et debout, lourd d'ancêtres et nourrisson de Reines, se couvrant tout entier d'or à ma venue, et descendant vraiment une marche, deux marches, peut-être plus, disant : « Ô Voyageur... », ne l'ai-je point vu se mettre en marche à ma rencontre ?... » [...] « Puis les hommes du convoi arrivent à leur tour ; sont logés, et lavés ; livrés aux femmes pour la nuit ».

Ce choix d'une structure linéaire très rigoureuse se double de celui d'une plus grande amplification : des 411 mots de *Récitation à l'éloge d'une Reine* on passe aux 1651 mots d'*Amitié du Prince*. Nous ne pensons pas que cette conjonction soit fortuite.

Cependant, cette entrée de la narration à l'intérieur d'un poème relativement long ne doit pas faire illusion ; il s'en faut encore de beaucoup pour qu'elle réponde aux exigences d'une action complète au sens où l'entendait Aristote.

4. Les limites de cette narration

a) Comparaison avec une nouvelle de Conrad : Karain, un souvenir

Pour mesurer ce qui nous retient encore en marge d'une véritable mise en intrigue, nous comparerons *Amitié du prince* à une nouvelle de Conrad⁷³ développant un thème similaire, *Karain : un souvenir*⁷⁴. Résumons l'histoire :

Karain est un « rajah » malais avec lequel trois marins européens (dont le narrateur de la nouvelle) ont noué une amitié sincère, malgré les différences culturelles qui les séparent. Pendant deux ans, ils lui rendent des visites régulières ce qui vaut au lecteur des descriptions de ce chef de tribu entouré de sujets qui l'admirent :

« Les compagnons d'armes de Karain se pressaient autour de lui. Au-dessus de sa tête, les larges fers de leurs lances formaient un halo hérissé de pointes métalliques. Le chatolement de leurs soies, le reflet de leurs armes et le bourdonnement respectueux et fébrile de leurs voix empressées l'isolaient du reste de l'humanité. » (p. 657)

Respect qui entraîne une certaine solitude :

« Assis sur une couche grossière à l'écart des autres, il s'appuyait sur son coude, la tête penchée, et près de lui un jeune homme improvisait d'une voix grêle un chant qui célébrait sa bravoure et sa sagesse. » (p. 663)

Ce prince (dont on dit comme dans le poème de Saintleger Leger qu'il est « absurde » p. 664), a des pouvoirs occultes :

« Il divaguait comme un inspiré. Un jour que nous avions devisé avec lui jusqu'à une heure tardive dans son kampong, il se leva d'un bond. Un grand feu clair flambait sous les arbres ; des lueurs et des ombres dansaient ensemble entre les troncs ; dans la nuit calme, des chauves-souris apparaissaient et disparaissaient en zigzaguant parmi les branches, tels des flocons plus noirs que les ténèbres voltigeant de-ci de-là. Il arracha l'épée au vieillard, la tira vivement du fourreau, et en ficha la pointe en terre. En haut de la lame droite et mince, la poignée d'argent, relâchée, oscilla devant lui comme une chose vivante. Il recula d'un pas, et, d'une voix étouffée, apostropha avec fureur l'acier vibrant [...] » (p. 664)

⁷³ Saint-John Perse, dans son édition de « La Pléiade », a renforcé l'image d'une proximité avec cet auteur en produisant une fausse (et très belle) lettre à Joseph Conrad comme l'a démontré C. Mayaux, *Les Lettres d'Asie de Saint-John Perse, Les récrits d'un poète*, Les Cahiers de la nrf, Cahiers Saint-John Perse, n° 12, Gallimard, 1994, p. 141-149. Nous voyons dans cette lettre à la fois un témoignage d'admiration et un moyen de masquer une quelconque influence littéraire en transformant l'ainé en ami.

⁷⁴ Joseph Conrad, *Œuvres*, Bibliothèque de la Pléiade, t. I, pp. 651-695.

Quand les Européens mouillent dans le port de son village, il aime à les rejoindre et la communication se fait moins protocolaire, plus amicale, sans tomber pour autant dans la familiarité.

Jusqu'à ce point de l'histoire, on nous accordera que la situation est fort semblable à celle d'*Amitié du prince* et que l'expression même des passages cités est très proche du texte de Saintleger Leger ; mais ensuite le récit prend un tour tout différent : à la mort du « Sage », qui était sans cesse à ses côtés, Karain est en proie à une inexplicable crise. Aux marins européens il arrivera à confesser le secret qu'il ne peut partager avec aucun des siens et que seul le Sage connaissait : Quelques années auparavant, avant de fonder son minuscule royaume, il a trahi et tué son meilleur ami Matara qu'il accompagnait dans une longue expédition punitive contre la sœur de Matara coupable d'une liaison avec un aventurier hollandais ; au dernier moment, Karain, sous l'emprise d'un mystérieux amour, avait visé son ami pour épargner la jeune fille. Seul le Sage lui permettait de supporter les remords qui le tiraillent depuis ce crime.

Les Européens arrivent à le calmer par des procédés faussement magiques qui jettent le discrédit sur le personnage du Roi.

Dans la nouvelle de Conrad, le passage qui rapporte l'amitié entre le Rajah et le narrateur européen dure 14 pages contre 30 pour la narration du souvenir qui l'obsède et le dénouement ; pendant le premier tiers de la nouvelle, il s'agissait d'installer le personnage dans son espace, de dépeindre son versant diurne pour mieux faire ressortir ensuite toute sa vie cachée.

Comparé à ce récit, *Amitié du prince* ne propose donc que ce tiers préparatoire, si bien que la narration est amputée d'éléments essentiels si l'on en croit Aristote :

- La péripétie tout d'abord, qu'il faut comprendre comme un événement imprévu qui provoque « le changement en leur contraire des actions accomplies »⁷⁵ ; dans la nouvelle de Conrad, la mort du « Sage » qui entraîne une soudaine et incompréhensible fragilisation du Rajah.
- Les événements pathétiques ; « Le pathétique, c'est une action destructrice ou douloureuse, comme les meurtres, les grandes douleurs, les blessures et toutes les choses visibles du même genre »⁷⁶ ; ici le récit de la vengeance.
- Le dénouement qui permet un retour à l'équilibre. Le Prince réconforté par une fausse magie peut retourner vers son peuple.

⁷⁵ Aristote, Poétique, « Les parties de l'intrigue » 11, 1452 a 22 - b 13. Traduction Barbara Gernez, Les Belles Lettres, édition bilingue, coll. 'Classiques en poche', p. 41.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 43.

Bien que la narration d'*Amitié du Prince* ait un commencement et une fin, elle n'imité pas une action complète et achevée, au sens où l'entendait Aristote.

Ce qui justifie le jugement nuancé des auteurs du *Saint-John Perse sans masque* : « L'armature générale du poème est constituée par une trame légèrement narrative »⁷⁷. Il s'en faut encore de beaucoup, en effet, pour qu'on puisse parler d'une véritable « mise en intrigue » au sens où Ricœur l'entend, comme nous allons le voir maintenant.

b) La “mise en intrigue” selon Paul Ricœur

Les spécialistes des sciences humaines savent que le philosophe Paul Ricœur s'est beaucoup intéressé à la littérature. Linguistes et critiques littéraires connaissent son ouvrage : *La métaphore vive*⁷⁸, les historiens : *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*⁷⁹ ; mais c'est surtout à l'occasion d'une longue réflexion sur le temps (et ses apories) que P. Ricœur s'est interrogé sur le récit (historique ou de fiction), approfondissant la réflexion fondatrice d'Aristote sur *mimêsis* et *muthos*. Les trois tomes de son livre : *Temps et récit*⁸⁰ composent une somme que notre réflexion ne saurait ignorer ; nous ne ferons ici qu'une première série de remarques, mais nous aurons encore beaucoup d'autres occasions de retrouver ce philosophe à nos côtés.

Disons d'abord quelques mots sur la thèse qui guide Paul Ricœur et l'oppose aux Structuralistes en matière de critique littéraire :

« À la conception binaire du signe héritée d'une linguistique saussurienne, peut-être déjà mutilée, j'oppose la conception triadique du signifiant, du signifié et du référent. »⁸¹

C'est dire que l'orthodoxie structuraliste est accusée d'avoir étendu abusivement, à la phrase puis à l'ensemble du texte littéraire, le modèle saussurien sensé ne s'appliquer qu'aux signes isolés. L'œuvre se clôt sur elle-même, la critique en étudie la configuration interne sans souci de la visée référentielle. Cela n'est pas acceptable pour l'herméneutique qui entend bien montrer que la littérature – au terme d'un détour qui suspend provisoirement le lien avec le réel (« l'époché de la référence ordinaire ») – modifie notre vision du monde ; pour reprendre la terminologie de P. Ricœur : à la “configuration” du texte (ou structure) correspond, grâce au travail d'appropriation qu'en fait le lecteur, la possibilité d'une “refiguration” de

⁷⁷ *Op. cit.*, p. 168.

⁷⁸ Paul Ricœur, *La métaphore vive*, Seuil, Coll. “Essais”, 1975.

⁷⁹ Paul Ricœur, *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*, Seuil, Coll. “L'ordre philosophique”, 2000.

⁸⁰ Paul Ricœur, *Temps et Récit*, Seuil, coll. “Essais”, t. I : 1983, t. II : 1984, t. III : 1985.

⁸¹ Paul Ricœur, *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*, p. 229. Voir aussi p. 318.

l'expérience vécue. L'œuvre littéraire propose « un monde possible habitable »⁸² que le lecteur est appelé à confronter avec le monde réel :

« Le récit a son sens plein quand il est restitué au temps de l'agir et du pâtir ».⁸³

« L'événement complet, c'est non seulement que quelqu'un prenne la parole et s'adresse à un interlocuteur, c'est aussi qu'il ambitionne de porter au langage et de partager avec autrui une *expérience* nouvelle. [...] Cette présupposition très générale implique que le langage ne constitue pas un monde pour lui-même. »⁸⁴

Ce cercle herméneutique étant rappelé, nous comprendrons mieux l'appui que Paul Ricoeur trouve dans la position d'Aristote. Ce dernier oppose le sentiment d'incohérence que l'homme endure dans la vie courante (Ricoeur parle de « l'homme-enchevêtré »), à la logique de la composition dramatique qui tire l'épisodique vers l'universel :

« On se rappelle comment Aristote liait *mimesis* et *mythos* dans son concept de la *poiesis* tragique. La poésie, disait-il, est une imitation des actions humaines ; mais cette *mimesis* passe par la création d'une fable, d'une intrigue, qui présente des traits de composition et d'ordre qui manquent aux drames de la vie quotidienne. »⁸⁵

L'essentiel est là ; le *muthos*, que Ricoeur traduit par « la mise en intrigue » se caractérise par son ordonnancement, son intelligibilité. L'idée parcourt toute l'œuvre de Ricoeur ; sans cesse l'intrigue est présentée comme une « synthèse de l'hétérogène » :

« Ce qu'elle [la cohérence narrative] apporte en propre, c'est ce que j'ai appelé synthèse de l'hétérogène, pour dire la coordination soit entre événements multiples, soit entre causes, intentions, et aussi hasards dans une même unité de sens. L'intrigue est la forme littéraire de cette coordination : elle consiste à conduire une action complexe d'une situation initiale à une situation terminale par le moyen de transformations réglées qui se prêtent à une formulation appropriée dans le cadre de la narratologie. Une teneur logique peut être assignée à ces transformations : c'est celle qu'Aristote avait caractérisée dans la *Poétique* comme probable ou vraisemblable, le vraisemblable constituant la face que le probable tourne vers le lecteur pour le persuader, c'est-à-dire l'induire à croire précisément à la cohérence narrative de l'histoire racontée). »⁸⁶

« Synthèse de l'hétérogène », car, paradoxalement, cette euphorie que procurera l'unité logique du *muthos*, ne saurait naître sans qu'apparaisse

⁸² Paul Ricoeur, *La Métaphore vive*, p. 119.

⁸³ Paul Ricoeur, *Temps et Récit*, t. I, p. 109.

⁸⁴ *Ibidem*, p. 118.

⁸⁵ Paul Ricoeur, *La Métaphore vive*, p. 308.

⁸⁶ Paul Ricoeur, *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*, p. 313.

(pour être dépassé) son contraire : la surprise, le renversement de situation ; pour que l'on perçoive l'unité englobante de la mise en intrigue, il faut qu'elle ait été menacée par les coups du sort :

« D'une façon générale, toute discordance entrant en compétition avec la concordance de l'action vaut événement. »⁸⁷

Privilégiant philosophiquement ce conflit entre concordance vs. discordance, Paul Ricœur propose une hiérarchisation des trois éléments qui faisaient défaut à la narration d'*Amitié du Prince*, plaçant le pathétique et le dénouement sous la dépendance de la péripétie :

« On peut se demander si l'on ne sortirait pas du narratif si l'on abandonnait la contrainte majeure que constitue le renversement »⁸⁸

La tournure interrogative est marque de prudence : la richesse d'invention est telle, en matière de récits, qu'on pourrait bien trouver des contre-exemples à toute affirmation trop péremptoire. Il existe sans doute des cas où, partant d'un manque ou d'un antagonisme, la péripétie est moins nécessaire puisqu'une tension est posée dès l'abord ; mais si la situation initiale, comme dans *Karain : un souvenir*, n'est pas conflictuelle, il est impératif qu'il y ait une péripétie pour que naisse la tension dramatique.

À défaut de cet élément, la temporalité d'*Amitié du prince* est profondément affectée : les actions du poème s'inscrivent dans un temps cyclique et perdent en partie leur valeur événementielle ; ainsi la scène de la rencontre est appelée à se renouveler suivant le rythme des saisons.

Les actions ne sont pas premières, mais plutôt mises au service d'une célébration éthique ; contrairement au précepte d'Aristote en matière d'épopée ou de tragédie :

Ce n'est pas pour imiter des caractères que les personnages agissent, mais ils reçoivent leurs caractères en même temps et dans la mesure où ils agissent.⁸⁹

Si bien que la narration d'*Amitié du Prince* participe à une tonalité qui s'apparente plus à l'encomiastique qu'à la grandeur épique ou dramatique. Il n'y a pas, comme dans l'exemple emprunté à Conrad, ce conflit mis en scène au sein de la visée unificatrice du *muthos*.

C'est pourquoi la formule de Paul Ricœur que nous rapportons : « On peut se demander si l'on ne sortirait pas du narratif si l'on abandonnait la contrainte majeure que constitue le renversement » sera pour nous, dans la suite de cette étude, comme une pierre de touche.

⁸⁷ *Ibidem*.

⁸⁸ Paul Ricœur, *Temps et Récit*, t. I, p. 73.

⁸⁹ Aristote, *Poétique*, « La hiérarchie des parties » 6, 1450 a 15 - b 20, *op. cit.*, p. 25.

5. Bilan

Ainsi, au cours de ses années de formation, Alexis Leger est passé d'un schéma lyrique où description et rêverie se nourrissent l'une l'autre, à un lyrisme plus impersonnel basé sur une trame narrative.

Sans doute fallait-il pour cela que le poète prenne ses distances par rapport à son passé antillais, s'émancipe de ce déni du temps, du temps qui passe, qu'entraîne dans son sillage la nostalgie de l'enfance.

Certes, avec *Amitié du Prince*, il serait excessif de parler d'une véritable « mise en intrigue », mais déjà la dimension narrative revendique sa place. Le narrateur peut caractériser des personnages, les engager dans des projets et des interactions, suggérer bruits parfums, lieux et objets qui les environnent, rapporter leurs propos, produire même, à la manière d'un romancier, leurs lettres. La poésie se réapproprie ces éléments narratifs sans que l'on doive la ranger dans un genre hybride comme celui du « poème en prose » ; au contraire le ton est celui du Sublime et le projet poétique ne cède rien de son ambition. La poésie se veut action sur le monde⁹⁰.

Anabase – qui combinera ces acquis avec le choix d'une forme longue – marquera l'entrée dans un nouvel espace poétique ; l'évolution est si décisive qu'Alexis Leger lui-même comprend qu'il ne peut signer cette œuvre du même pseudonyme que les précédentes ; *Anabase* exige la naissance d'un nouveau poète, Saint-John Perse.

⁹⁰ Voir ce qui a été dit des annotations des *Essais* d'Emerson.

III *Anabase et l'épopée*

Nous avons rassemblé dans l'annexe 36 p. 438, une bibliographie sélective des articles ou travaux consacrés au rapport qu'entretient la poésie de Saint-John Perse avec l'épopée.

Qui voudra parcourir ces différentes études se rendra compte que le poème *Anabase* est massivement choisi par les critiques comme support de leur analyse⁹¹. Et quand les études portent sur les trois grandes compositions que sont *Anabase*, *Vents* et *Amers*, c'est encore *Anabase* qui est l'appui privilégié ; on peut citer Paulhan :

« S'il arrive à Perse de glisser de la louange à l'épopée – d'*Eloges* à *Anabase* – il arrive aussi que l'épopée se transforme en ode et en hymnes – *Amers*, *Vents*. »⁹²

Cette prédilection s'explique en partie par l'histoire de la critique persienne ; c'est en effet à l'occasion de la traduction en italien d' *Anabase* que ce rapprochement avec l'épopée a été proposé pour la première fois ; c'était en 1931, sous la plume de Giuseppe Ungaretti dans la *Préface* qui accompagnait son travail de traducteur :

« Cette *Anabase*, dont je présente ici une version italienne, est un des rares exemples, en notre temps, de poésie épique. »⁹³

Ungaretti faisait suivre cette déclaration de nuances, comme nous le verrons bientôt, mais le mot était lâché et la critique persienne ne pouvait plus l'ignorer.

⁹¹ À l'exception notable de Bernard Lalande qui privilégie plutôt le poème *Vents*. Carol Rigolot quant à elle applique la grille de lecture épique non à l'œuvre poétique mais à la *Biographie* du Poète, telle qu'elle apparaît dans l'édition de la Pléiade.

⁹² *O.C.*, p. 1308.

⁹³ *O.C.*, p. 1106.

1. La réception d'*Anabase*

Lors de la publication d'*Anabase* pourtant, comme on peut le constater en parcourant l'album de presse constitué par Alexis Leger et conservé à la Fondation Saint-John Perse, cette appartenance générique ne s'est pas imposée d'emblée aux premiers commentateurs.

Chez les détracteurs, on dénigre l'obscurité, comme Roger Allard, dans le *Paris-Journal* de novembre 1924 :

« Voici : ou je m'abuse étrangement, ou bien M. Saint-John Perse n'a rien à dire, ni aucun talent que son vocabulaire ; et le bruit de son génie, qu'on fait courir une fois par an jusque dans la *Nouvelle Revue Française*, est aussi vain que ses pseudonymes. »

Dans la même veine journalistique, l'année suivante, lors de la vente publique du fonds de bibliothèque de la « Maison des Amis des Livres » d'Adrienne Monnier, *Le Gaulois* s'étonne que la plus forte enchère – 4.000 fr. – se soit portée sur le manuscrit d'un poème qui ne saurait toucher qu'une poignée de lecteurs.⁹⁴

Chez les admirateurs français⁹⁵, on rattache le poème à l'exotisme, aux récits d'aventure, à l'Asie surtout comme le fait à deux reprises Albert Thibaudet⁹⁶ en 1924 et 1925⁹⁷. On loue également le ton, le rythme, la densité du style, ainsi Lucien Fabre en août 1924 dans *Les Nouvelles Littéraires* :

« Chez Saint-John Perse, l'énigme de son chant serait indéchiffrable, sans le *ton du poème*. C'est là une des grandes originalités de ce poète : c'est l'accent de son poème qui est la clef de ce poème. Bien entendu, une telle originalité demande des moyens phoniques exceptionnels ; et Saint-John Perse est admirablement doué sous ce rapport. »

⁹⁴ *Le Gaulois* du 16 mai 1925.

⁹⁵ Mais le succès du poème doit aussi beaucoup à l'extraordinaire palette de traducteurs de renom (on pense à Rainer Maria Rilke, Hugo Von Hoffmannstahl, Giuseppe Ungaretti, Walter Benjamin, T.S. Eliot, Ion Pillat ...) qui contribuèrent à la diffusion mondiale d'*Anabase*.

Sur ce sujet, on se reportera à l'étude d'Henriette Levillain (pp. 27 -136) qui souligne que « l'histoire des traductions de l'œuvre poétique de Saint -John Perse commence par un véritable feu d'artifice ». Henriette Levillain, *Sur deux versants, La création chez Saint-John Perse, D'après les versions anglaises de son œuvre poétique*, Publication de la Fondation Saint-John Perse, José Corti, 1987.

⁹⁶ Dans *L'Europe Nouvelle* du 9 août 1924 et de juillet 1925. Notons que l'album de presse contient deux exemplaires de l'article de 1925 ce qui permet de se rendre compte que dans un premier temps Saint-John Perse avait supprimé deux références : *Voyage dans la Tartarie, le Tibet et la Chine* du Père Huc, et *En Chine* d'Abel Bonnard.

⁹⁷ Rapprochement que reprendra René Crevel en avril 1931 dans son article : « Pour la Liberté de l'Esprit » dans *Messages d'Orient*.

Dans son article, Lucien Fabre reconnaît aussi une linéarité narrative et propose un plan qui sera sans cesse repris ensuite par la critique universitaire lorsqu'il s'agira de commenter la succession des chants d' *Anabase* :

- I. – Arrivée du conquérant sur l'emplacement de la ville qu'il va fonder.
- II. – Tracé de l'enceinte.
- III. – Consultation des devins.
- IV. – Fondation de la ville.
- V. – Nostalgie de nouveaux espaces.
- VI. – Projets d'établissement et de fortune.
- VII. – Décision d'un nouveau départ.
- VIII. – Marche dans les déserts.
- IX. – Arrivée au seuil d'un grand pays.
- X. – Accueil, fêtes, repos. Mais la soif de partir de nouveau ; et cette fois avec le navigateur.

Il n'est pas question d'épopée dans l'article de Lucien Fabre, mais la conjonction des deux éléments qu'il met en valeur : le ton solennel et la narration, contient en germe l'affirmation de Giuseppe Ungaretti. Certaines formulations de la trame narrative – qui pourrait d'ailleurs englober les Chansons qui encadrent l'*Anabase* proprement dite (passage du poulain au cheval) – suggèrent d'ailleurs un rapprochement possible : « arrivée du conquérant », « fondation de la ville ».

En nous appuyant sur les études signalées en annexe et sur notre propre connaissance du poème, tentons de résumer les données du problème afin de mesurer la validité d'un tel classement générique, et éventuellement ses limites, voire ses dangers.

2. Liens avec L'épopée

a) La dimension du poème

Avec ses 5342 mots, *Anabase* (*stricto sensu*) double en un seul poème la longueur de tout le recueil d'*Eloges* (*stricto sensu*). Certes, il existe dans le romantisme européen des poèmes narratifs d'une telle amplitude⁹⁸ mais dans le contexte minimaliste de la poésie de 1924, la longueur du texte surprend beaucoup plus et l'on peut comprendre la tentation de le rattacher à l'épopée, même si l'on est très loin des 15 693 hexamètres de l'*Illiade*, pour ne rien dire des 100 000 quatrains d'octosyllabes du *Mahâbhârata*. En son temps, *Anabase* peut prétendre au moins atteindre à la dimension d'une "petite épopée", pour reprendre le sous-titre à la première série de la *Légende des siècles* que Victor Hugo publiait en 1859.

Cette rupture est reprise comme « premier terme de l'énigme » par Jean Paulhan dans sa célèbre étude⁹⁹ :

« Perse rompt avec la poétique moderne, et les traditions que nous imposait déjà cette poétique. Rimbaud et ses enfants usent d'une expression spasmodique, où l'image tient sa vertu moins de la ressemblance que du contraste des objets qu'elle réunit. Mallarmé et ses disciples usent d'une syntaxe fragmentaire et sporadique, où la métaphore s'enferme en elle-même, comme dans un proverbe, comme dans une île. D'où suivent (s'ils ne les ont précédés) la solitude et le désespoir. On dirait qu'une poésie parcellaire est à tout instant chassée, et s'en désespère, de la voie même et de la condition de la littérature.

[...] Ouvrez les vieux dictionnaires. Poème y veut dire : « ouvrage en vers, harmonieux et plaisant, d'une certaine étendue ». Cependant le mot a changé de sens : de nos jours, il signifie plutôt – « ouvrage en prose, inharmonieux, désespéré, et (dit Valéry après Émile Deschamps) plutôt bref ». Mais Perse lui restitue un sens antérieur. Son oeuvre certes échappe – par quels biais ? – à la mesure commune : c'est à la faveur d'un retour à des mesures, il se peut, éternelles – antérieures en tout cas. Comme s'il en avait long à nous apprendre sur la condition du poète et sur la nature de la poésie. »¹⁰⁰

⁹⁸ cf. Jean-Louis Backès, *Le poème narratif dans l'Europe romantique*, PUF. , coll. "Écriture", 2003 .

⁹⁹ Jean Paulhan, « Enigmes de Perse » (1^{ère} édition : NRF. Nov. 1962, janv. 1963, janv. 1964) in : *Œuvres complètes* , t. IV, pp. 165-196, Cercle du Livre Précieux, 1969 (de larges passages sont cités dans la Pléiade, pp. 1306-1327).

¹⁰⁰ *Ibidem*, O.C. pp. 1306-1307.

Saint-John Perse n'est pas le seul à bousculer ainsi le dogme de la forme brève, censée ne retenir qu'une quintessence d'images autour d'un pur symbole ; en particulier il peut s'appuyer sur quelques aînés de langue anglaise : Walt Whitman (*Leaves of Grass*, 1855) et T.S. Eliot (*The waste Land*, 1922) qui entendent comme lui, dans des registres différents, s'ouvrir à une conception plus large du monde et des peuples et donc intégrer dans leur création des éléments de ce qui fut le haut langage pour les civilisations anciennes, voire primitives.

Cette démarche, comparée à celle du Futurisme¹⁰¹, peut paraître rétrograde, il n'en est rien ; s'éloignant des modes tapageuses, Saint-John Perse s'inscrit dans un courant moderne plus ample qui touche aussi bien les sciences humaines (l'ethnologie se fonde à la fin du XIX^{ème} siècle en étudiant de l'intérieur les groupes humains observés ; en acceptant donc une forme de rupture avec la société propre à l'observateur) que les beaux-arts (et l'on pense à Gauguin, comme à l'influence des masques nègres sur le groupe du Bateau-Lavoir).

Saint-John Perse voyage, séjourne en Chine, et surtout annote de très nombreux ouvrages d'orientalistes¹⁰² ; en intégrant à son poème cette multitude de matériaux amassés et recomposés, il en fait éclater le cadre ; la forme est solidaire d'une vision du monde.

b) Les données paratextuelles

Dans l'article d'Albert Thibaudet (*L'Europe Nouvelle* du 9 août 1924), on trouve ce très beau commentaire sur la couverture d'*Anabase* :

« J'imagine que l'auteur, peu soucieux de la réputation, et craignant, même et surtout devant son miroir, l'homme d'un seul nom, prendra un nom nouveau à chacun de ses livres (une plaquette tous les dix ans) et s'appliquera toujours à bien adapter, avec un souci de céramiste chinois ou de coloriste japonais, ce nom à son titre. *Saint-Léger-Léger : Eloges*, cela est bâti sur les mêmes consonnes et donne à la couverture son unité euphonique. Et voici *Saint-John Perse : Anabase* qui donne lui aussi un joli bloc sonore, où court la ligne d'une image d'Asie. Il n'y a que le nom de la librairie qui fasse tache sur ces couvertures bien composées. *Editions de la Nouvelle Revue Française, 3 rue de Grenelle*. C'est misérable. »

Mais bien sûr le changement de pseudonyme n'est pas qu'affaire de paratexte ; les lecteurs qui connaissaient le poète pour ses *Eloges* ne pouvaient en ouvrant *Anabase* que constater une rupture dans le monde représenté. Il n'est plus ici question du maître planteur qui regagne son

¹⁰¹ *Le Manifeste* de la peinture futuriste date de 1910.

¹⁰² Tout particulièrement on a relevé dans *Anabase* de nombreux emprunts à l'ouvrage de Jacques Bacot, *Le Tibet révolté*, éd. Moreau, Paris, 1912, cf. Catherine Mayaux, *Le référent chinois dans l'œuvre de Saint-John Perse*, Thèse de Doctorat d'Etat, Université de Pau et des pays de l'Adour, 1991, Tome II et III.

habitation, des servantes, des oncles...de tous ces éléments qui rappelaient l'enfance créole du jeune Alexis. Même si des échos se font encore entendre¹⁰³, *Anabase* abandonne la sphère privée – quand bien même elle témoignait d'un groupe humain plus large – pour nous faire entrer dans la dimension collective de l'Histoire ; d'une Histoire vue par le Conquérant lui-même. Le titre du poème, n'en déplaise à Saint-John Perse¹⁰⁴, ne pouvait que situer l'œuvre dans la lignée d'un Xénophon ou d'un Arrien¹⁰⁵, tous deux acteurs politiques et militaires tout autant qu'écrivains, ce qui ne pouvait que séduire le jeune diplomate Alexis Leger.

c) La temporalité épique

L'énigmatique : « Sur trois grandes saisons m'établissant avec honneur, j'augure bien du sol où j'ai fondé ma loi », qui ouvre le chant I, a pour fonction essentielle d'instaurer une autre temporalité que celle du quotidien.

La critique persienne aimerait bien trouver la source de cette étrange formule, elle y parviendra peut-être un jour, mais la tâche n'est pas simple. Que l'on se souvienne de notre développement sur les constellations associatives, « saisons » n'est pas nécessairement le mot premier. Une amusante coquille dans l'étude (qui l'est moins) de Jacques Delort¹⁰⁶, transforme ce mot en « maisons » et l'on peut en effet fonder son honneur sur une ascendance princière !

Pour nous qui devons établir notre commentaire sur la raison, il est plus prudent d'en rester au constat d'un effet d'étrangeté qui nous ouvre à une autre temporalité. Dans la suite du poème, par des mesures du temps toujours énigmatiques : « au plus long jour de l'année chauve » (*Anabase*, III), par des mesures de l'espace symboliques : « Jusqu'au lieu dit de l'Arbre Sec » (*Anabase*, VIII), par la référence à des rites archaïques : « des sacrifices de poulains sur les tombes d'enfants » (*Anabase*, X) ou simplement par des habitudes de vie primitives : « celui qui récolte le pollen dans un vaisseau de bois » (*Anabase*, X), le lecteur est ramené vers un temps primordial.

¹⁰³ Comme : « *le Conteur qui prend place au pied du térébinthe* » (*Anabase*, X). Et peut-être aussi cette allusion à l'esclavage : « *Ouvre ma bouche dans la lumière, ainsi qu'un lieu de miel entre les roches, et si l'on trouve faute en moi, que je sois congédiée !* [...] » (*Anabase*, IX).

¹⁰⁴ cf. O.C. p. 1108.

¹⁰⁵ Le verset : « Qui n'a, louant la soif, bu l'eau des sables dans un casque » est sans doute un emprunt à *L'Anabase* d'Arrien. cf. Arrien, *Histoire d'Alexandre : l'Anabase d'Alexandre le Grand*, VI, 26, 1, traduit du grec par P. Savinel, éd. de Minuit, 1984, p. 204.

¹⁰⁶ Voir plus loin notre commentaire. Jacques Delort, « L'éthique européenne à travers l'œuvre de Saint-John Perse », in : *La poésie et le sacré, Rimbaud, P. Valéry, Saint-John Perse, R. Char*, éditions du Labyrinthe, coll. "Les Archives de la Nouvelle Droite" 1996. Reprise d'un article paru dans *Etudes et recherches*, n° 2, mars-mai 1975.

Daniel Madelénat, dans son étude sur l'épopée, précise les caractéristiques de ce qu'il appelle, à la suite de M. Bakhtine, le « chronotope épique » :

« Union du temps mythologique national, d'une historicité naissante, et d'un espace "signé" par le passé (semé de tombeaux, de temples, de villes mémorables)¹⁰⁷, absolument coupé des incertitudes du présent, forme particulière de perception littéraire de l'homme et de l'événement ». ¹⁰⁸

C'est-à-dire que l'épopée se situe à la jonction du mythe et de l'histoire – Jules Monnerot a d'ailleurs forgé le mot de « mythistoire »¹⁰⁹ –, le héros tout en prolongeant les mythes qui ancrent une société dans une stabilité rituelle, est lancé dans une aventure historique qui paradoxalement amènera le renouvellement des valeurs :

« Le héros, encore sacralisé, mais arraché à l'immobilité de la nature, de plus en plus responsable, conquiert sur les êtres suprêmes son espace vital. »¹¹⁰

d) Le héros et son peuple

Le protagoniste d'*Anabase* renvoie par un jeu d'allusions à tous les conquérants glorieux des récits fondateurs ; surtout il affiche avec tranquillité une force primaire : « Un grand principe de violence commandait à nos mœurs » (*Anabase*, VIII), censée redonner l'élan vital aux peuples assoupis dans la sédentarité :

« Je connais cette race établie sur les pentes : cavaliers démontés dans les cultures vivrières. Allez et dites à ceux-là : un immense péril à courir avec nous ! des actions sans nombre et sans mesure, des volontés puissantes et dissipatrices et le pouvoir de l'homme consommé comme la grappe dans la vigne... Allez et dites bien : nos habitudes de violence, nos chevaux sobres et rapides sur les semences de révolte et nos casques flairés par la fureur du jour... Aux pays épuisés où les coutumes sont à reprendre, tant de familles à composer comme des encagées d'oiseaux siffleurs, vous nous verrez, dans

¹⁰⁷ *Anabase* ne répond pas à ce point précis. Colette Camelin souligne même que l'absence de monuments aux morts dans cette œuvre est « presque une provocation » en 1924, après la Grande Guerre. Cf. Colette Camelin, *Saint-John Perse: l'éclat des contradictions, poétique et philosophie du mouvement*, Thèse de doctorat : Université de Paris VIII, 1995, p. 487.

¹⁰⁸ Daniel Madelénat, *L'épopée*, P.U.F., coll. "Littératures modernes", 1986, p. 108.

¹⁰⁹ Jules Monnerot, *Les Lois du tragique*, PUF, 1969, p. 109.

¹¹⁰ Daniel Madelénat, *op. cit.*, p. 111.

cf. Hegel : « Le vrai poème épique appartient essentiellement à cette époque intermédiaire où un peuple, sorti de son engourdissement et sentant son esprit s'éveiller, se met à créer un monde qui lui soit propre et dans lequel il se sente à l'aise » (*Esthétique*, p. 97).

nos façons d'agir, assembleurs de nations sous de vastes hangars, lecteurs de bulles à voix haute, et vingt peuples sous nos lois parlant toutes les langues...

Anabase, VI, v.8 (103)

De cet appel à la violence – qui fait dire à Georges Cesbron qu'*Anabase* est une épopée « de l'homme de la nature contre l'homme de la culture – deux conclusions sont à retenir : premièrement que ce héros est antérieur à ceux plus disciplinés des Chansons de gestes, son droit vient de sa force barbare, de son enthousiasme ; deuxièmement qu'il est capable par sa fougue et son charisme d'engager une aventure collective.

[...] *J'inscris ce chant de tout un peuple* »

Anabase, I, v.20 (94)

Cet effet de foule sera produit surtout par les énumérations du chant IV et les séries homologiques¹¹¹ des chants I et X :

Hommes, gens de poussière et de toutes façons, gens de négoce et de loisir, gens des confins et gens d'ailleurs, ô gens de peu de poids dans la mémoire de ces lieux ; gens des vallées et des plateaux et des plus hautes pentes de ce monde à l'échéance de nos rives ; flaireurs de signes, de semences, et confesseurs de souffles en Ouest ; suiveurs de pistes, de saisons, leveurs de campements dans le petit vent de l'aube ; ô chercheurs de points d'eau sur l'écorce du monde ; ô chercheurs, ô trouveurs de raison pour s'en aller ailleurs,

vous ne trafiquez pas d'un sel plus fort [...]

Anabase, I, v.15-16 (94)

e) La thématique

Cependant, il ne faudrait pas croire que cette aventure collective ait pour fin la destruction. À côté du thème du nomadisme conquérant, il y a celui de la fondation de la Ville ; et l'on pense à L'*Enéide*, épopée fondamentale dans notre culture romane, comme le rappelle Jean-Louis Backès¹¹² :

« Du point de vue de l'histoire de la poétique, il est possible de présenter ce que nous appelons la Renaissance comme l'ambition affichée par les meilleurs esprits de refaire, en faveur des langues modernes, ce que les Romains avaient en leur temps réalisé pour le latin : s'approprier les formes poétiques de la Grèce. Universellement admiré tout au long du Moyen Âge, Virgile apparaît comme le poète qui a su transposer dans son pays ce que l'*Iliade* et l'*Odyssée* avaient de proprement inimitable.

Le désir de ressusciter l'épopée, avec l'ode et la tragédie, est inséparable de l'idée que cette résurrection, une fois déjà, à Rome, a été possible. Il

¹¹¹ Roger Caillois, *Poétique de Saint-John Perse*, Gallimard, 1972, p. 99 et sq. On trouvera la définition aux pp. 134-135 de notre thèse.

¹¹² Jean-Louis Backès, *op. cit.*, p. 37.

impose, du coup, comme un modèle incontestable l'œuvre qui apporte la preuve. Cette œuvre, tous les collégiens en ont étudié de longs passages, en savent par cœur des centaines de vers. »

Les énumérations liées à l'édification de la Ville, à l'organisation de la vie quotidienne, aux échanges, aux lois et traités d'alliances, tiennent une place beaucoup plus importante que les versets guerriers que l'on aime ordinairement à citer quand on parle d'*Anabase*.

À la différence de *L'Enéide*, la Ville n'est pas l'aboutissement de la quête ; le peuple serait prompt à s'en contenter, mais le héros, lui, ne rêve que de repartir.

Solitude ! nos partisans extravagants nous vantaient nos façons, mais nos pensées déjà campaient sous d'autres murs :

Anabase, V, v.2 (100)

Le thème du voyage est donc encore supérieur à celui de la guerre et de la fondation, et il faut se souvenir de la fin d'*Anabase* :

mais par-dessus les actions des hommes sur la terre, beaucoup de signes en voyage, beaucoup de graines en voyage, [...]

Terre arable du songe ! Qui parle de bâtir ? – J'ai vu la terre distribuée en de vastes espaces et ma pensée n'est point distraite du navigateur.

Anabase, X, v.9 et 11 (113-114)

f) La tonalité épique

Nous parlions de *L'Enéide*, l'œuvre de Virgile fut aussi un modèle stylistique et il nous faut rappeler (brièvement, car ce point est indiscutable) combien la langue de Saint-John Perse est merveilleusement adaptée à la noblesse de son sujet. Il suffirait de relire le dernier verset cité ci-dessus pour mesurer combien le rythme (6+6+4+10+4+10), le vocabulaire (« arable », « songe », « distraite »), et les figures de style (métaphore, question rhétorique), idéalisent l'allusion à de simples activités agricoles quand la pensée du héros s'en empare.

Colette Camelin et Joëlle Gardes Tamine¹¹³ rappellent que le style élevé, ou style sublime, associé à la « roue de Virgile » est à distinguer du Sublime, tel que l'entendent Cicéron et Longin, qui est fait d'exaltation devant l'univers. On pense à cette annotation d'Alexis Leger en marge de l'essai : « La beauté » d'Emerson : *Se stupéf. de T.* [= se stupéfier de tout].

¹¹³ Colette Camelin et Joëlle Gardes Tamine, *La « rhétorique profonde » de Saint-John Perse*, Honoré Champion, 2002, « Entre style sublime et Sublime » pp. 19-24.

Commentaire que l'on retrouve page suivante : *Admiration = s'étonner, s'émouvoir, se stupéf. de...*¹¹⁴

L'amplification du verset comme l'universalité du propos permettent un déploiement encore plus libre de cette rhétorique du Sublime qui est tout à la fois émerveillement devant le monde et solennité du style.

Tous ces éléments rendent légitime un rapprochement entre *Anabase* et l'épopée ; mais le poème peut-il être inclus dans ce genre littéraire sans pertes majeures ?

3. Les points de divergence

a) L'absence d'intrigue complète

Paul Ricœur on s'en souvient nous a fourni un critère décisif pour mesurer la mise en intrigue : l'existence d'un renversement. Force est de constater qu'*Anabase* en est dépourvu. Il n'y a pas de rupture qui fasse basculer, comme le disait Aristote, « du bonheur au malheur ou du malheur au bonheur à travers un enchaînement d'événements ordonnés les uns aux autres selon la vraisemblance ou la nécessité »¹¹⁵ ; simplement des relances de la quête, prises dans un mouvement libérateur comme l'a très bien noté Marie-Laure Ryan :

« Cycle après cycle se reproduit donc un schème unique, mais sans engendrer la monotonie de la répétition. La circonvolution se double d'une progression, que le poème donne à lire comme une diminution de la résistance de l'homme à l'idée du départ et la nécessité du renouvellement. Si la marche de l'*Anabase* se dirige vers un but, ce dernier n'est autre que le triomphe du mouvement, l'adoption du nomadisme comme mode de vie permanent. »¹¹⁶

Aussi pensons-nous qu'Alain Bosquet force le trait quand il prétend qu'*Anabase* est une « épopée à l'état pur »¹¹⁷, voyant en elle :

« le moment épique par excellence, riche de tout ce qui l'annonce et de tout ce qui va suivre, la synthèse même d'un événement qui a déjà eu lieu et qui doit se prolonger. »

¹¹⁴ Ralf Waldo Emerson, *La Conduite de la vie*, Traduction M. Dugard, Armand Colin, 1909.

¹¹⁵ Aristote, *Poétique*, 7, 1450 b 21 - 1451 a 15, *op. cit.*, p. 31.

¹¹⁶ Marie-Laure Ryan, *Rituel et Poésie*, Une lecture de Saint-John Perse, Thèse, Berne, P. Lang, 1977, p. 36.

¹¹⁷ Alain Bosquet, *Saint-John Perse*, (1^{ère} éd. 1953), Seghers, coll. "Poètes d'aujourd'hui", 1971, pp. 40 et 42.

C'est ramener de force la poésie vers une exigence de "pureté" qui rappelle la rhétorique du partage étudiée dans nos « prolégomènes ».

Retrouvons-nous dans l'*Anabase* ce procédé déjà utilisé par Saint-John Perse dans *Images à Crusoé* (et peut-être dans *Ulysse au bâton*), qui consiste à prendre appui sur une œuvre narrative ex istante, très connue du lecteur, afin de se dispenser de tout raconter ?¹¹⁸ Nous ne le pensons pas, pour la bonne raison que ce titre renvoie à deux histoires différentes, ce qui brouille les pistes d'emblée : l'*Anabase* de Xénophon s'attache à rapporter l'expédition que Cyrus le jeune entreprit, en l'an 401, à la tête d'une armée composée de mercenaires asiatiques et d'un corps de 13.000 volontaires grecs, dans le dessein de s'emparer de l'empire perse qui appartenait à son frère Artaxerxès ; Xénophon prenant lui-même la charge de conduire la fameuse retraite des Dix-mille après la mort de Cyrus. Alors que l'*Anabase* d'Arrien de Nicomédie¹¹⁹ a pour sujet Alexandre le Grand, roi de Macédoine de 336 à 323.

L'allusion, par le titre, à ces œuvres narratives préexistantes permet simplement à Saint-John Perse d'inscrire son texte dans une temporalité en rupture avec son époque, pour ne pas dire une atemporalité. D'où cette notion de « pureté » dont use A. Bosquet et que reprend René Fromilhague :

« *Anabase* est, selon nous, un poème épique "pur" au sens valéryen ; ou : un chef-d'œuvre de "poésie pure", dans le genre épique.

De même que la "poésie pure" refuse l'anecdote, de même l'action grande" et héroïque d'*Anabase* ne figure pas d'événement déterminé, historique ou légendaire ; elle n'a pas de sujet que l'on puisse rapporter à des coordonnées temporelles ni spatiales. [...]

[*Anabase*] ne figure pas tels grands événements historiques ou légendaires, mais récite l'homme dans la grandeur de ses aspirations : non point récit épique, donc, mais récitatif épique ! C'est pourquoi l'épopée, "vaste récit", selon Boileau, "long poème", selon le Dictionnaire Robert, admet ici cette apparence de miniature : elle ne retient que la pureté de la tension épique dont l'homme est capable pour sa sublimation ; et cesse d'être assujettie à la chronologie : *Anabase* n'a ni commencement ni fin. »¹²⁰

Le fait est là ; même si nous nous méfions d'un certain vocabulaire (« pureté », « miniature ») qui ramène un peu trop rapidement Saint-John Perse dans le giron de Valéry. L'amplification du verset persien et l'élargissement du cadre du poème n'ont pas à être si vite oubliés. Qu'en est-il de l'autre volet de la poésie moderne, la prédominance du lyrisme ?

¹¹⁸ Voir notre premier chapitre.

¹¹⁹ Flavius Arrianus, 105 ?-180.

¹²⁰ René Fromilhague, « *Anabase* de Saint-John Perse, ou la "pureté" de l'épopée », in *Littératures*, n°1 printemps 1980, Service des Publications de l'Université de Toulouse-Le-Mirail, pp. 85-94.

b) Le lyrisme

Saint-John Perse, dans son appareil critique pour l'édition de la Pléiade, reproduit deux de ses commentaires sur son propre poème ; une réponse faite à Pierre Mazars en 1960 :

« 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. J'ai voulu rassembler la synthèse, non point passive mais active, de la ressource humaine. Mais on ne traite pas, en poésie, de thèmes psychologiques par des moyens abstraits. Il a fallu illustrer : c'est le poème le plus chargé de concret ; aussi a-t-on voulu y voir de l'orientalisme. »¹²¹

Et une réflexion sur l'étymologie du titre :

« Le titre *Anabase*, pour Saint-John Perse, n'entend rien évoquer d'historique ni de géographique, et n'admet, notamment, aucune référence à l'*Anabase* de Xénophon. Pris dans sa double acception étymologique, il signifie à la fois "monter en selle" et "expédition vers l'intérieur". »¹²²

Ces deux prises de position privilégient la dimension « psychologique », introspective, du poème – pensons à la *Chanson liminaire* : « Mon âme, grande fille, vous aviez vos façons qui ne sont pas les nôtres. » – et posent son lyrisme comme plus fondamental que sa couleur épique, justifiée uniquement par le besoin d'« illustrer ».

C'est pourquoi Giuseppe Ungaretti, tout en rapprochant le poème de l'épopée, s'empressait de nuancer son propos :

« Cette *Anabase*, dont je présente ici une version italienne, est un des rares exemples, en notre temps, de poésie épique. C'est une tentative audacieuse, et réussie, tendant à mêler au déroulement de l'histoire d'un peuple le cours d'un mouvement lyrique, c'est-à-dire l'histoire d'un moi »¹²³.

¹²¹ Entretien avec Pierre Mazars, rapporté dans *Le Figaro littéraire* du 5 novembre 1960 sous le titre : « Une journée à la villa Les Vigneaux ». La fin de la phrase n'est pas reproduite dans les *O.C.* p. 1108.

¹²² *O.C.* p. 1108.

¹²³ Giuseppe Ungaretti, « Préface » à la traduction italienne d'*Anabase*, (1^{ère} édition : *Fronte*, n°2, 1931), in *Honneur à Saint-John Perse*, 1965, p. 429.

Texte original :

« Quest *Anabasi* che presento nella veste italiana, è uno dei rari esempi recenti di poesia epica. E il tentativo audace e riuscito, di fondere nella rappresentazione degli eventi di una gente, il moto lirico, cioè la storia d'un io, dello Straniero legato ai suoi modi per le strade di tutta la terra. E l'anima del poeta ha scelto... quei luoghi che dalle valli e dagli altipiani, e dalle più alte pendici di questo mondo arrivando sino alla scadenza delle nostre rive contengono una delle condizioni della vita leggendaria : spazio. Un'altra condizione epica ha la regione evocata : la sua gente è di poco peso nella memoria dei luoghi. »

Nous allons voir que cette importante dissemblance entre *Anabase* et le modèle canonique de l'épopée ne concerne pas uniquement l'intention de l'auteur et sa thématique, mais qu'elle s'inscrit dans l'écriture même du poème.

c) La parole épique

L'épopée, c'est avant tout, comme l'indique l'étymologie (ειπειν = dire) : le pouvoir de la parole.

Ce qui doit se comprendre en deux sens complémentaires : d'une part il s'agit de faire place à la parole primordiale des mythes fondateurs qui ont gardé leur proximité avec le divin, d'autre part de désigner une performance orale : celle d'un aède par exemple ou d'un griot, qui s'adresse à toute une communauté qu'il s'agit d'unifier, ce qui suppose une certaine transparence du propos, même si des significations ésotériques peuvent être parallèlement transmises aux seuls initiés.

Lorsque l'écrit fige un discours transmis oralement pendant un temps immémorial, il garde trace de cette oralité (discours rapportés, art de la formule, vivacité...) ; et cet écrit, devenant modèle, l'immédiateté de la communication orale se retrouve encore dans les épopées suivantes, seraient-elles inventées de toutes pièces par de purs écrivains ; et ce d'autant plus que la longueur de ces textes impose une certaine évidence narrative.

Au Moyen Âge, lorsque les Docteurs de l'église, comme Saint Bonaventure¹²⁴, fixent les règles de l'exégèse biblique avec la théorie des quatre sens, ils postulent que les niveaux supérieurs : moral, allégorique et anagogique, se bâtissent à partir d'un sens « littéral », celui de l'histoire racontée, qui est supposée compréhensible par tous.

Or, sans retomber dans les critiques des journalistes qui raillaient l'obscurité de Saint-John Perse, nul lecteur ne peut prétendre que la lettre

Traduction de K. M. Mitchell, *Paroles de vivant : la poésie de Saint-John Perse*, Mc. Gill University, Montréal, Québec, 1952, p. 35 :

« Cet *Anabase* que je présente sous un vêtement italien est un des rares exemples récents de poésie épique. C'est la tentative audacieuse et réussie de fondre, dans la représentation des faits d'un peuple, le mouvement lyrique, c'est -à-dire l'histoire d'un moi, de l'Etranger lié à ses façons par les chemins de toute la terre. Et l'âme du poète a choisi...ces lieux -là qui des vallées et des plateaux arrivant jusqu'à l'échéance de nos rives renferment une des conditions de la vie légendaire : l'espace. La région évoque une autre condition épique : son peuple est de peu de poids dans la mémoire de ces lieux ».

¹²⁴ Dante Alighieri reprend dans son *Il Convivio*, II 1, le symbolisme de Giovanni di Fidanza, dit Bonaventure, (1221-1274), prélat et théologien franciscain, surnommé "Le Docteur séraphique", légat du pape au concile de Lyon où il mourut en 1274. Une formule fréquemment citée résume cette herméneutique : « La lettre enseigne l'histoire, le sens allégorique ce qu'il faut croire, le sens moral ce qu'il faut faire, le sens anagogique ce qu'il faut espérer ». Saint-John Perse rappelle cette théorie des quatre sens dans son discours de Florence (*O.C.*, p. 450).

d'*Anabase* offre une prise facile à la compréhension. L'histoire ne se lit pas d'emblée dans une succession logique, et banale, d'événements clairement identifiés. Écoutons à nouveau Jean Paulhan :

« La plus brève épopée, le roman de chevalerie le plus naïf supposent que le héros a un but défini : il souhaite découvrir le secret de la mort, assurer dans le monde le triomphe de la justice, ou tout simplement retrouver sa maison natale. De là passant à la décision, de la décision aux choix des moyens, du choix des moyens à l'application, il arrive à la fin qu'il échoue (comme don Quichotte), qu'il triomphe (comme Ulysse), ou encore qu'il connaisse (comme Gilgamesh) tantôt le succès et tantôt l'échec. C'est à quoi tiennent les surprises, et précisément les suspens, de l'épopée. »¹²⁵

« Mais il n'est plus besoin pour Perse d'avalanches, ni de poix en flammes ou de chevaux furieux. Il n'est plus question de mécomptes ni d'échecs de désespoir ni de supplices, si la simple pensée suffit à déplacer les êtres et les choses du monde, et la rêverie n'y est pas différente de l'acte. Ainsi Perse se prive-t-il du grand ressort de l'épopée. Son oeuvre pourtant n'en est pas faite terne ni languissante. »¹²⁶

Ce n'est pas que les événements soient absents ; par exemple la longue intervention féminine au Chant IX relate sans ambiguïté des mœurs de soumission sexuelle en l'honneur de l'Étranger, et d'ailleurs le motif du héros que la femme détourne un temps de ses combats est un topos de l'épopée. Mais c'est la composition qui est inhabituelle, les ellipses étant préférées à l'enchaînement attendu. Un tel « montage » – notion que nous retrouverons dans notre dernière partie – n'a plus rien de la performance orale et collective propre à l'épopée traditionnelle ; *Anabase* a beau faire référence au « Conteur qui prend place au pied du térébinthe »¹²⁷, ce n'est pas son chant que l'on entend ici ; nous sommes bien dans la spatialité propre aux textes écrits et, plus précisément encore, propre à la poésie lyrique moderne.

Fond et forme ne sauraient ici être disjoints. Cette écriture faite, pour reprendre les termes de Shlomo Elbaz, « d'images brisées », de « fragmentation », affecte tout particulièrement notre perception du narrateur :

« C'est une conscience individuelle, mais comme multipliée, disloquée, dispersée, et, par là même, et paradoxalement, universalisée. »¹²⁸

À tel point, dit toujours Shlomo Elbaz, qu'« il est pratiquement impossible de l'identifier » ; ce qui nous ramène à Jean Paulhan qui parlait d'*Anabase* comme d'« une épopée sans héros »¹²⁹.

¹²⁵ Jean Paulhan, *O.C.* p. 1322.

¹²⁶ Jean Paulhan, *O.C.* p. 1311.

¹²⁷ *Anabase*, X, v.7, (113).

¹²⁸ Shlomo Elbaz, *Lectures d'Anabase de Saint-John Perse : le désert, le désir, L'Âge d'homme*, Genève, 1977, p. 134.

¹²⁹ Jean Paulhan, *O.C.* p. 1308.

d) Quel héros ?

Moins radical, Alain Bosquet posait en ces termes l'ambiguïté :

« Le conquérant d'Anabase est à la fois un chef militaire, comme Alexandre et Gengis Khan, un penseur critique et son propre historien, comme Xénophon, un homme d'action habité d'un grand dessein inexpliqué, un mystique et un illuminé comme Isaïe et Moïse. »¹³⁰

À cette liste, on pourrait bien sûr rajouter : le Poète, le Conteur, Perse lui-même...

Prenons un exemple pour montrer comment ces superpositions s'inscrivent dans le poème :

Duc d'un peuple d'images à conduire aux Mers Mortes, où trouver l'eau nocturne qui lavera nos yeux ?

Anabase, V, v.4 (100)

Duc d'un peuple – Si l'on s'arrête à ce premier complément déterminatif, « Duc » peut être compris comme un titre de noblesse (*dux*, *ducis* = chef) et le narrateur s'identifie au Conquérant ; nous sommes dans l'isotopie guerrière propre à l'épopée.

d'un peuple d'images – Mais « peuple » est lui-même suivi d'un complément déterminatif qui métaphorise l'expression et c'est le Poète qui est alors désigné par le mot « Duc ».

à conduire aux Mers Mortes – L'étymon du verbe « conduire » (*ducere*) attire à lui le mot « Duc », si bien que le lecteur perçoit l'association de ces deux mots comme un isolexisme par dérivation. De l'idée militaire d'entraîner au combat, on passe à celle de transmettre (comme l'on dit d'un métal qu'il « conduit l'électricité »), de canaliser (comme dans l'expression : « conduire l'eau »). Le narrateur est investi d'un rôle médiumnique, de communication avec un réel plus fondamental. En ramenant au jour l'« eau nocturne » du Songe, il permettra à L'Homme de retrouver toute son authenticité. Les allusions bibliques : « Mers Mortes », « lavera nos yeux »¹³¹,

¹³⁰ Alain Bosquet, *op. cit.*, p. 30.

¹³¹ L'image, qui est sans doute liée à l'histoire de Tobie qui rendit la vue à son père, sera développée dans le poème *Pluies* :

« Lavez le doute et la prudence au pas de l'action, lavez le doute et la décence au champ de la vision. Lavez, ô Pluies ! la taie sur l'œil de l'homme de bien, sur l'œil de l'homme bien - pensant ; lavez la taie sur l'homme de bon goût, sur l'œil de l'homme de bon ton ; la taie de l'homme de mérite, la taie de l'homme de talent ; lavez l'écaille sur l'œil du Maître et du Mécène, sur l'œil du Juste et du Notable... sur l'œil des hommes qualifiés pour la prudence et la décence.

Pluies, VII v.3 (150).

confèrent au narrateur une dimension mystique, un rôle d'intercesseur entre le sacré et le profane. On se souvient¹³² que lisant Emerson, fondateur du transcendantalisme, Alexis Leger avait fortement marqué son accord avec cette mission du Poète.

C'est dire que le narrateur se rapproche de l'Etranger de la Chanson liminaire dont on nous dit qu'il « a mis son doigt dans la bouche des morts »¹³³.

Mais alors, si le Narrateur se confond avec les personnages qu'il rencontre, les pistes se brouillent à nouveau ; son identification est impossible ou plus exactement la personnalité du héros ne saurait être enfermée dans une seule des voix que le poème nous fait entendre. C'est pourquoi nous disions que l'on est très loin de l'épopée traditionnelle qui offrait au moins clairement un sens littéral à ses auditeurs.

Ici, même en restant au plus près de la "lettre" du texte, éclatements et superpositions s'imposent au lecteur.

Autre preuve de cette complexité, la clausule de la chanson finale d'*Anabase* :

*Mon cheval arrêté sous l'arbre qui roucoule, je siffle un sifflement plus pur... Et paix à ceux, s'ils vont mourir, qui n'ont point vu ce jour. Mais de mon frère le poète on a eu des nouvelles. Il a écrit encore une chose très douce. Et quelques-uns en eurent connaissance...*¹³⁴

Le narrateur, cavalier et chef de guerre, parle du Poète comme étant son frère ; or nous venons d'analyser un verset qui les confondait inextricablement. Ce passage est un défi à la critique.

Certains pensent que la « chose très douce » en question est tout simplement le texte d'*Anabase*, *stricto sensu*, que nous venons de lire, avant la *Chanson* finale.

Steven Winspur s'est fortement opposé à cette interprétation, qui ne serait pas selon lui un simple "dérapage" de la critique persienne, mais un effet inscrit dans l'écriture même du poème :

« Perse's readers have a tendency to view allusions to an ideal poem as if they were references to the actual poem before their eyes. That this is not merely a slip-up made by Perse's commentators, but rather an interpretation that the text forces its readers to make ».¹³⁵

¹³² Voir notre p. 76.

¹³³ *Anabase*, *Chanson liminaire*, v.1 (89).

¹³⁴ *Anabase*, *Chanson finale*, v.3 (117).

¹³⁵ Steven Winspur, *Saint-John Perse and the Imaginary Reader*, Droz, Genève, 1988, p. 64.

Pour Steven Winspur, le ‘Lecteur idéal’¹³⁶ doit percevoir, non seulement le texte qu’il a sous les yeux, mais encore ce souffle de la création qui a parcouru toutes les grandes œuvres humaines depuis l’origine. C’est pourquoi la dernière *Chanson d’Anabase* ne clôt pas le voyage mais le prolonge plus intimement encore vers le lieu du chant idéal.

Le Narrateur, pour S. Winspur, contient donc – en plus de toutes les figures que nous avons énumérées –, cette idéalisation du lecteur lui-même. Si nous avons bien compris ce critique, cela ne revient pas à dire simplement que le lecteur s’identifie au héros, comme dans l’épopée traditionnelle, mais que le héros figure l’acte même de lecture d’un texte « fictif » dont le poème postule l’existence.

On le voit, *Anabase* par la complexité de son écriture prend ses distances par rapport au modèle canonique de l’épopée, si bien qu’adopter un tel classement générique ne serait pas sans dommages.

¹³⁶ « On a beaucoup écrit sur le statut idéalisé de l’écrivain chez Saint-John Perse. L’importance de ce phénomène pour une compréhension de l’œuvre persienne est soulignée d’abord par le rôle central que joue le personnage fictif du Poète dans *Anabase*, *Vents* et *Amers*, et ensuite par toutes les stratégies de l’effacement de soi qu’on retrouve chez Perse [...]. Mais si l’idéalisation de l’auteur saute aux yeux dans le cas de Saint -John Perse il faut avouer que le revers de ce même phénomène – à savoir, l’idéalisation du lecteur – passe presque inaperçu dans son œuvre . Et pourtant les deux faces de ce phénomène se relient par nécessité car les représentations de l’écrivain qu’on rencontre chez Perse s’accompagnent toujours de figures de lecture : figurer l’acte d’écrire dans un texte littéraire enchaîne nécessairement la postulation d’un modèle de lecture et, par conséquent, la création d’un lecteur idéal. »

S. Winspur, « Le lecteur idéal de Saint-John Perse », in *Saint-John Perse Antillais universel*, Actes du Colloque tenu à Pointe-à-Pitre du 31 mai au 2 juin 1987 pour la commémoration du centième anniversaire de la naissance de Saint-John Perse, textes réunis et présentés par Daniel Racine, Minard, 1991, pp. 275-283.

4. Les dangers d'une telle réduction générique

a) *Le contresens*

Jacques Delort, dans un article paru dans *Etudes et recherches* (n° 2, mars-mai 1975) ne veut retenir de l'œuvre que « l'accent profondément viril et dominateur » afin de s'appuyer sur Saint-John Perse pour mieux critiquer « les forces démocratiques promptes par tempérament à envoyer les paras à l'usine », ¹³⁷ ou pour fustiger « l'homme moderne, larve blafarde aux instincts affaiblis. » ¹³⁸

L'outrance du propos pourrait faire tristement sourire, et l'on serait tenté de balayer rapidement cet aveuglement partisan qui dénie tout sens métaphorique à la violence d'*Anabase*. Pourtant la position de Saint-John Perse face à la guerre n'est peut-être pas sans ambiguïté et cela mérite le débat, attardons-nous donc sur l'affirmation de Jacques Delort :

« Nouvelle provocation à l'égard de la mentalité dite "moderne", l'œuvre de Saint -John Perse n'hésite pas à exalter la guerre » ¹³⁹

Concernant cette question, Colette Camelin, dans sa thèse sur Saint-John Perse ¹⁴⁰ a rassemblé objectivement les éléments à charge :

- « Effacement » total de la Première guerre mondiale, dans les lettres d'Asie comme sur les rayons de la bibliothèque de Saint-John Perse, malgré les fonctions occupées au Ministère des Affaires étrangères avant de partir en Chine et la mort de tant d'écrivains dès le début de la guerre.
- Relation « rocambolesque » voire « carnavalesque », dans les Lettres d'Asie, des événements politiques et sanitaires vécus pendant son séjour à Pékin.
- Acceptation optimiste, bergsonienne, de « toutes les ruptures tendant à renouveler l'élan vital du grand mouvement en cours par le monde ». ¹⁴¹

¹³⁷ Jacques Delort, *La poésie et le sacré, Rimbaud, P. Valéry, Saint-John Perse, R. Char*, éditions du Labyrinthe, coll. "Les Archives de la Nouvelle Droite", 1996, p. 45.

¹³⁸ *Ibidem*, p. 41.

¹³⁹ *Ibidem*, p. 45.

¹⁴⁰ Colette Camelin, *op. cit.*, pp. 484-500.

¹⁴¹ Saint-John Perse, *O.C.* p. 859.

Mais, *a contrario*, il faut se rappeler de l'action d'Alexis Leger au côté d'Aristide Briant, au sein de la Société des Nations, pour garantir la paix par une construction européenne qui annihilerait les nationalismes dévastateurs. Plus important encore, sur le plan poétique, Colette Camelin considère qu'*Anabase* ne saurait se lire simplement comme une "aventure de l'âme" : « *Anabase* propose aussi une pensée de l'histoire présente »¹⁴² qui est sans ambiguïté :

« À l'encontre de l'héroïsme et du nationalisme dominants, *Anabase* invite à un jeu qui fissure la rigidité épique, non sans humour. Par les emprunts à des cultures très diverses, *Anabase* brise le patriotisme abstrait : "Lois errantes. Et nous-mêmes. (Couleur d'homme)" (*An.* 107). Le poème tend vers une universalité fortement développée dans l'énumération du chant X : "Ha ! toutes sortes d'hommes dans leurs voies et façons" (*An.* 112). [...] D'une certaine manière *Anabase* accomplit le chemin inverse de celui des guerres. Alors que celles-ci séparent les hommes, répandant la "platitudes du nationalisme"¹⁴³, *Anabase* mène vers l'universalité au pas du voyageur solitaire qui finit par s'imprégner de la culture des pays qu'il explore. »¹⁴⁴

Si l'on veut rattacher *Anabase* à l'épopée, on ne saurait donc ramener cette dernière à une simple exaltation de la guerre.

En fait, *Anabase* s'offre à plusieurs lectures, comme nous l'avons vu. Le lyrisme du poème fait que la violence explicite dans certains versets est métaphorisée et dirigée vers le sujet lui-même ; alors que la dimension épique est à la gloire de la vie et de l'humanité.

b) Oubli de l'originalité de l'œuvre

Moins excessif, mais tout aussi dommageable pour la réception de Saint-John Perse, serait de disqualifier son œuvre sous prétexte qu'elle se contenterait d'entrer dans un moule générique préétabli.

« L'épopée a toujours adopté une forme de longtemps préparée, menée à sa perfection, et les épopées durables, qui ne sont pas très nombreuses, sont toutes apparues au terme où le style traditionnel, avant de se briser, vient d'acquiescer l'autorité du canon. »¹⁴⁵

Rappelle à juste titre Albert Béguin, qui poursuit ainsi :

¹⁴² Colette Camelin, *op. cit.*, p. 496.

¹⁴³ M. Proust, *Le Temps retrouvé*, éd. P. Clarac et A. Ferré, La Pléiade, Gallimard, 1954, p. 775.

¹⁴⁴ Colette Camelin, *Eclats des contraires, la poétique de Saint-John Perse*, éditions du CNRS., 1998, p. 170. (Reprise de la thèse, *op. cit.*, p. 496).

¹⁴⁵ Albert Béguin, « Saint-John Perse », in : *Poésie de la présence, de Chrétien de Troyes à Pierre Emmanuel*, Les Cahiers du Rhône, 1957, pp. 313-314.

« Saint-John Perse s'il achève une évolution passée, s'il recueille un héritage, invente sa prosodie dont les origines ne me semblent pas décelables. Du moins sont-elles diverses et multiples à tel point que d'en faire le faisceau revient à une création pure. »

Nous avons vu que l'écriture d'*Anabase* était d'une grande complexité car la poésie de Saint-John Perse aime à se situer « sur deux versants »¹⁴⁶ : l'épique se met au service du lyrisme, mais d'un lyrisme impersonnel, la linéarité narrative se heurte à la spatialisation de la composition, l'amplification du verset s'accommode de l'ellipse et d'un art épuré, la réflexion philosophique réclame le jaillissement d'images venues de l'inconscient, la thématique guerrière se retourne en credo universaliste ...

Autant de foyers de tensions qu'il nous faudra approfondir dans la suite de cette étude.

Alors : « moment épique par excellence », « épopée à l'état pur »¹⁴⁷ ? « épopée de l'homme de la nature contre l'homme de la culture »¹⁴⁸ ? « épopée de l'espace », « épopée d'une impossible barbarie où communient toutes les splendeurs de l'humanité »¹⁴⁹ ? « épopée actuelle »¹⁵⁰ ? « Epopée selon Dante et le western »¹⁵¹ ? « épopée sans héros »¹⁵² ?

« Epopée bien anormale »¹⁵³ en tout cas, conclut Jean Paulhan.

Finalement, le rapprochement le plus convaincant avec l'épopée est celui que propose Carol Rigolot¹⁵⁴ et il porte, non sur l'œuvre poétique, mais sur la biographie de Saint-John Perse, telle que celui-ci l'a tracée dans son édition de la Pléiade ! Carol Rigolot cite un passage de Jean Marx souligné par Saint-John Perse, sur les chansons de gestes :

[...] enfances (cachées et secrètes), éducations (comportant l'épreuve qui fait de l'enfant un homme, lui donne un nom et un prestige), quête d'objets

¹⁴⁶ *Vents*, II 6, v.5.

¹⁴⁷ Alain Bosquet, *op. cit.* pp. 40 et 42.

¹⁴⁸ Georges Cesbron, *op. cit.* p. 55.

¹⁴⁹ André David, *op. cit.* pp. 539 et 540.

¹⁵⁰ Bernard Lalande, *op. cit.* p. 73.

¹⁵¹ Jean Molino, « La Houle et l'éclair à propos de *Vents* de Saint-John Perse, in *Colloque Saint-John Perse*, 1980, Aix-en-Provence, *Saint-John Perse et les Etats-Unis*, p.252.

¹⁵² Jean Paulhan, *op. cit.*, repris dans Saint-John Perse, *O.C.*, p. 1308.

¹⁵³ Jean Paulhan, *Ibidem*, p. 1321.

¹⁵⁴ Carol Rigolot, « L'autobiographie de Saint-John Perse : une chanson de geste moderne », in *Modernité de Saint-John Perse*, Actes du colloque de Besançon des 14, 15 et 16 mai 1998, Textes réunis et présentés par Catherine Mayaux, Presses Universitaires Franc-Comtoises, 2001, pp. 189-202.

Matial Maynadier, étudiant l'évolution du héros tout au long des poèmes de Saint-John Perse, voyait déjà l'ensemble de l'œuvre poétique comme une « Epopée biographique » et parlait de la « geste de Saint-John Perse ». cf. Matial Maynadier, *Une lecture de Saint-John Perse ; Rupture et Renouement*, Thèse de 3^{ème} cycle, Paris XII, 1982, pp. 198-300.

merveilleux à travers les périls et les épreuves, cour faite aux filles et aux fées, expéditions, raids, combats dans l'Autre Monde ou avec l'Autre Monde, enlèvements, voyages lointains dans les îles merveilleuses d'où l'on rapporte des Objets Talismans, signes de souveraineté et sources de prestige, voyages au pays de l'éternel bonheur [...] ¹⁵⁵.

Tous ceux qui connaissent la *biographie* de l'édition de la Pléiade, les lettres et l'appareil critique qui l'accompagnent, les souvenirs complaisamment rapportés aux visiteurs des Vigneaux... seront d'accord pour dire que Saint-John Perse s'est redessiné sa vie (qui fut pourtant loin d'être terne) en appliquant ce schéma héroïque.

Mais sa poésie, aux mille emprunts livresques et nourrie de réelles expériences, demeure d'une merveilleuse originalité et ne se laisse pas enfermer dans un carcan générique trop étroit.

¹⁵⁵ Jean Marx, *La Légende arthurienne et le Graal*, Presses Universitaires de France, 1952, p. 65.

2^{ème} Partie

Etude narrative du
poème *Vents*

1. Introduction

Dans le chapitre précédent nous avons montré comment la dimension narrative reprenait peu à peu ses droits dans une poésie qui ne cessait pas pour autant de se réclamer du lyrisme et de la modernité, l'amplification formelle se combinant avec une écriture elliptique. Mais nous avons aussi souligné les limites de cette narration qui malgré sa présence grandissante ne conduisait pas jusqu'à une véritable "mise en intrigue".

Nous allons constater qu'avec le grand poème *Vents*, un palier supplémentaire est franchi en ce sens.

Pour cela, il nous faut maintenant faire évoluer notre méthode d'analyse. Dans notre première partie, nous voulions saisir une évolution formelle – la reconquête progressive des formes longues –, ce qui nous a contraint à un certain recul pour embrasser l'ensemble de la production du jeune Alexis Leger. Cette mise en perspective de plusieurs poèmes a permis de mieux comprendre les lignes directrices d'une écriture qui cherchait sa voie propre, mais elle a estompé les détails, et, traitant de l'épopée, nous avons débouché sur plus de questions que de réponses.

En abandonnant le survol chronologique des œuvres de Saint-John Perse pour nous consacrer dans cette partie au seul poème *Vents*, nous allons pouvoir utiliser certains outils de la narratologie pour approfondir notre connaissance d'une poésie qui accueille la dimension narrative tout en lui faisant subir des gauchissements singuliers.

Accéder à la poésie de Saint-John Perse par la grille du "schéma quinaire" – issu de l'étude du conte – pourra surprendre. Il est vrai que nous aurions pu d'emblée nous situer à un niveau d'analyse plus abstrait¹. Nous pensons que notre démonstration en eût souffert. Dénoncer l'infondé de l'exclusion du narratif dans la prise en compte de la poésie moderne exige des preuves fermes ; nous ne refuserons pas la confrontation d'une œuvre avec une conception restrictive de la narration qui privilégie le versant extérieur de l'action.

Il sera toujours temps de montrer ensuite que la narration peut se décliner plus librement, se prêter à une complexification croissante où l'allégorie joue son rôle, et qu'ainsi le texte s'ouvre au déploiement d'une riche herméneutique.

¹ Jean Molino et Raphaël Lafhail-Molino parlent ainsi d'une "fonction fabulatrice" qui serait à la racine de notre identité personnelle allant jusqu'à se demander « si la conscience elle-même n'est pas avant tout narrative ». *Homo Fabulator, Théorie et analyse du récit*, Leméac / Actes Sud, 2003, p. 48.

I *Préambule terminologique et critique*

Avant de conduire notre analyse il convient de préciser dans quel sens nous allons employer certains termes techniques.

1. La fable et le sujet :

Cette distinction est déjà ancienne, elle fut établie par les Formalistes russes dans les années 1920, et elle n'est pas sans rappeler celle de la Rhétorique entre *inventio* et *dispositio* ; mais son importance pour la suite de notre analyse nous oblige à rappeler quelques définitions.

La plus claire nous semble être celle de Boris V. Tomachevski² :

« On appelle fable l'ensemble des événements liés entre eux qui nous sont communiqués au cours de l'œuvre. La fable pourrait être exposée d'une manière pragmatique, suivant l'ordre naturel, à savoir l'ordre chronologique et causal des événements, indépendamment de la manière dont ils sont disposés et introduits dans l'œuvre.

La fable s'oppose au sujet qui est bien constitué par les mêmes événements, mais il respecte leur ordre d'apparition dans l'œuvre et la suite des informations qui nous les désignent ».

Et Tomachevski précise en note :

« Bref, la fable, c'est ce qui s'est effectivement passé ; le sujet, c'est comment le lecteur en a pris connaissance ».

Ou, comme le dit B. Eikhenbaum³ :

« On a défini la différence qui existe entre la notion du sujet comme une construction et la notion de fable comme un matériau ».

Pourtant il ne faudrait pas croire, à cause de l'étymologie (Lat. *subjectum* : « ce qui est soumis, subordonné à... »), que seul le sujet subirait la loi du poète alors que la fable serait indépendante, donnée, comme un matériau brut dont il s'emparerait.

² Boris Viktorovitch Tomachevski, « Thématique » (extrait de son livre *Théorie de la Littérature*, Leningrad, 1925), repris dans l'anthologie de Tzvetan Todorov, *Théorie de la littérature*, Seuil, 1965, p. 268.

³ *Ibid.* p. 55, « La théorie de la méthode formelle », texte de 1927.

Comme l'a maintes fois montré Paul Ricoeur, dans sa réflexion sur le *muthos* d'Aristote, la fable « présente des traits de composition et d'ordre qui manquent aux drames de la vie quotidienne »⁴ :

« La mise en intrigue consiste principalement dans la sélection et dans l'arrangement des événements et des actions racontées, qui font de la fable une histoire complète et entière, ayant commencement, milieu et fin ».⁵

Jean-Michel Adam, dans son étude sur le récit⁶, a pour sa part décomposé cette triade de base en cinq programmes narratifs (ou *Pn*) :

2. Le modèle quinaire :

Pour J-M. Adam, la séquence narrative de base comporte cinq étapes⁷, liées non seulement par leur succession temporelle, mais surtout par un principe de causalité.

- *Pn1* : La situation initiale se caractérise par une certaine stabilité, souvent marquée par une situation de manque, un sentiment d'insatisfaction.
- *Pn2* : L'élément déclencheur (ou « nœud », ou « complication ») va lancer le procès qui lui-même devra transformer les prédicats de la situation initiale.
- *Pn3* : Les péripéties de l'action conduiront jusqu'à un point culminant.
- *Pn4* : La résolution, ou dénouement marquera la fin du procès.
- *Pn5* : La situation finale ramènera une stabilité ; avec souvent un renversement des prédicats de la situation initiale.

Il faut bien comprendre que les relations entre ces programmes sont hiérarchisées : *Pn2*, en introduisant une problématique qui sera résolue en *Pn4*, permet un passage de la chronologie à la logique, si bien que le récit est tout entier tension vers sa propre fin. Celle-ci n'est pas exactement *Pn5*, mais plutôt une ultime étape que J-M. Adam appelle une « macroproposition évaluative finale » ou « morale », et qu'il note *PnΩ*. Se souvenant que la fable n'est pas le sujet, on comprendra que l'évaluation n'est pas pour autant située à la fin de l'œuvre ; en fait l'évaluation peut tout aussi bien envahir tout le récit, être localisée à un (ou des) moment(s) précis de celui-ci, être

⁴ Paul Ricoeur, *La Métaphore vive*, Seuil, Coll. 'Essais', 1975, p. 308.

⁵ Paul Ricoeur, *Du texte à l'action*, Esprit / Seuil, 1986, p. 13.

⁶ Jean-Michel Adam, *Le récit*, PUF, 1^{ère} édition 1984, coll. 'Que sais-je ?', 1999.

⁷ Que J.-M. Adam note « *Pn* » et nomme : « Macro-proposition narrative » ; nous préférons l'appellation « programme narratif ».

enchâssée dans un discours rapporté, ou être laissée à la construction interprétative du lecteur.

Nous avons dans le poème *Vents* un héros qui ressemble à celui d'*Anabase*, c'est-à-dire, pour reprendre les mots de Shlomo Elbaz, qui est « une conscience individuelle, mais comme multipliée, disloquée, dispersée, et, par là même, et paradoxalement, universalisée »⁸. Nous pensons que – selon le principe d'Aristote qui veut que dans la tragédie et l'épopée les personnages reçoivent leur caractère « en même temps et dans la mesure où ils agissent » – nous cernerons mieux l'identité du héros de cette fable en étudiant ses actions.

Commençons par nous demander si ce protagoniste parcourt une intrigue susceptible d'être décomposée en toutes les étapes du schéma quinaire ?

⁸ Shlomo Elbaz, *op.cit.*, p. 134.

II *Parcours narratif*

Pn 1 : Un monde figé

Conformément au modèle de l'*Odyssée*, repris par l'*Enéide*, il arrive que l'ouverture du poème épique se fasse *in medias res* et que le début de la fable nous soit donné beaucoup plus tard, au cours d'une analepse⁹. C'est ce qui se passe aussi dans le poème *Vents*.

La situation initiale, marquée par un fort sentiment de manque éprouvé par le héros, nous sera présentée, tardivement, sous la forme d'une anaphore :

« *Nous en avons assez de ces genoux trop calmes où s'enseignait le blé*
[...]

Vents, IV 5, v 5 (244)

« *Nous en avons assez, Lia, des grandes alliances de familles, des grandes cléricatures civiles ; et de ces fêtes de Raison, et de ces mois intercalaires fixés par les pouvoirs publics.*
[...]

Vents, IV 5, v 8 (244)

« *Nous en avons assez, prudence, de tes maximes à bout de fil à plomb, de ton épargne à bout d'usure et de reprise. Assez aussi [etc.]*

Vents, IV 5, v 14 (245)

Ainsi, c'est au chant IV qu'il faut se reporter si l'on veut savoir quel était l'état antérieur à la venue des Vents, si l'on veut donc connaître la véritable situation initiale du schéma quinaire ; on mesure la différence entre fable et sujet ! Ce dernier commence *ex abrupto* puisque, dès le premier verset du poème, le présentatif « C'étaient » impose sans conteste la présence de ces forces vivifiantes qui portent la promesse d'un renouvellement du monde. Alors qu'il faut attendre les trois premières sections du développement 5, du dernier chant, pour trouver les prédicats qui vont caractériser la situation initiale de la fable : un monde qu'aucun souffle encore ne vient animer.

⁹ Gérard Genette appelle analepse (forme particulière d'anachronie) « toute évocation après coup d'un événement antérieur ». cf. « Discours du récit », in : *Figures III*, Coll. 'Poétique', Seuil, 1972, p. 82. Dans les pages suivantes, il distingue de très nombreuses variantes qu'il s'efforce de nommer avec rigueur. Nous aurions ici une « analepse interne homodiégétique » visant à compléter le récit.

Si l'on se reporte au manuscrit¹⁰, on constate que les trois occurrences de cette anaphore sont écrites sur le même feuillet 31 qui contient trois sections sur les sept du développement ; ce qui explique l'unité du fragment ; ce dernier peut être circonscrit plus finement encore, en se basant tout à la fois sur le sens, sur l'emploi combiné de l'imparfait et de l'anaphore, et l'on obtient, comme passage descriptif à analyser, celui situé entre le début du verset IV 5, v. 5 : « Nous en avons assez de ces genoux » et la fin de IV 5, v. 16 : « ô grâces mortes du langage », (*O.C.* pp. 244-246).

a) *Le temps : la reproduction du même*

Ce qui est figé dans le monde de cette situation initiale, c'est d'abord le temps.

L'imparfait, « nous en avons assez », est justifié par l'analepse, mais dès la deuxième section cette valeur chronologique du tiroir verbal cède le pas à ses valeurs aspectuelles : combiné avec le lexique des verbes, il accentue l'étirement du temps en ne prenant pas en compte les bornes du procès (« quand les peuples périssaient par excès de sagesse » v. 11) ou suggère la répétition (« La terre contenait ses Roi René » v. 11) ; on sait que le pluriel du complément renforce encore cette impression de répétition ; ici le pluriel est d'autant plus visible qu'il porte sur un nom propre strictement singulier.

D'autres noms propres permettront de nier la temporalité de cet état premier de la fable en renvoyant pêle-mêle à des civilisations différentes : la société française, bien sûr, par exemple du XV^{ème} siècle avec le bon « Roi René », ou du XIX^{ème} avec l'allusion au personnage d'Henry Monnier : M. Prudhomme, et aux « Comices » agricoles ; mais aussi la société gallo-romaine avec « Flavie » (Vespasien était issu de la gens Flavia), ou judaïque avec « Lia », la sœur de Rachel (Genèse XXX, 4-11).

Si l'on ajoute qu'un des motifs est la transmission de valeurs identiques, de génération en génération, par l'enseignement :

« Nous en avons assez de ces genoux trop calmes où s'enseignait le blé,

Vents, IV 5, v 5 (244)

et par l'héritage ou le mariage :

« Et que dire de celui qui avait hérité un petit bien de famille, qui
épousait pignon sur rue, ou qui tenait demeure de loisir sur la place de
l'Eglise ? [...]

Vents, IV 5, v 15 (244)

¹⁰ Feuillet 31, *Manuscrit* n°1, 34 pages, donné à la Fondation Saint-John Perse le 21 oct. 1982.

l'on peut craindre que cet état de fait délétère ne se perpétue éternellement.

Aucun espoir d'une évolution interne dans cette situation initiale de la fable, ainsi la même image peut ouvrir et clore cette exposition :

« Nous en avons assez de ces genoux trop calmes où s'enseignait le blé,

Vents, IV 5, v 5 (244)

« Ô tiédeur, ô faiblesse ! Ô tiédeur et giron où pâissait le front des jeunes hommes... [...] »

Vents, IV 5, v 16 (246)

b) L'espace : la sédentarité

Quels sont les prédicats que Saint-John Perse va attribuer à cette situation installée dans l'immutabilité ? D'abord, les traits de la société agraire et matriarcale :

- La société agraire et matriarcale.

Il faut relire les précisions qu'il donne à son traducteur allemand Friedhelm Kemp¹¹ :

Par exemple à la question de F. Kemp : « Je ne comprends pas "enseignait" ; les genoux de qui ? », Saint-John Perse répond :

« L'Alma Mater, la Cérès¹² d'une vieille civilisation rurale (trop passive, et sénile et matriarcale) – et dans le giron de qui l'homme moderne ne s'entend encore bercer que d'une histoire de blé, d'un culte du blé »¹³

Et un peu plus loin concernant le personnage de « Lia », question : « La sœur de Rachel ? pourquoi est-elle nommée ici ? » réponse du poète :

« Vocabulaire, plus que nom historique ou trop allusif, utilisé ici pour évoquer le rôle éternel de liaison et d'entremise de la femme dans l'évolution sociale des vieilles civilisations déclinantes ».

¹¹ On trouvera ces précieuses réponses faites aux différents questionnaires adressés par F. Kemp dans : « Annotations de Saint-John Perse », in *Cahiers Saint-John Perse*, Gallimard, n° 6, mai 1983, pp. 39-141.

¹² cf. G. Durand, *L'imagination symbolique*, PUF, 1964, p. 50 : « Jupiter, son rituel et ses mythes, c'est le dieu des "prêtres", du flamen [...] Mars est le dieu des "équites", des "luceres" [...] Quant à Quirinus, c'est la divinité "plurielle" souvent fémininoïde (Fortuna, Cérès, etc.), divinité des agriculteurs et des "producteurs, artisans et commerçants" ».

¹³ *op. cit.* p. 67.

Remarquons que l'appellation usuelle de ce personnage est plutôt « Lea » ; le choix de Saint-John Perse permet d'entendre, aussi, le passé simple du verbe 'lier'. Tout autant que sur l'histoire biblique, qui dit toute la cupidité d'un père¹⁴, le poète fait porter l'accent sur ce radical que l'on retrouve dans « alliances » et que l'on entend dans « liards ».

À ces deux caractéristiques, Saint-John Perse ajoute les motifs associés de la sédentarité : la ville et la frilosité intellectuelle pour se conformer aux valeurs du groupe :

- La ville

Curieusement, alors qu'il s'agit de fustiger une société rurale, l'espace urbain est très présent dans cette description. Certains édifices ne peuvent appartenir à un petit bourg :

« Et les Palais d'Archives sur la Ville hausseront-ils encore au jour naissant leurs médaillons de pierre vides comme des taies d'aveugles ? »

Vents, IV 5, v 10 (244)

[...] *Hôtels de Ventes et de Transylvanie* [...]

Vents, IV 5, v 14 (245)

C'est que Saint-John Perse a besoin de poser ici un lieu clos pour lui opposer les grands espaces des autres programmes narratifs. Aussi sa préférence ira-t-elle vers l'évocation de la ville européenne du moyen-âge,

Et vous, hommes de venelles et d'impasses aux petites villes à panonceaux, vous pouvez bien tirer au jour vos liards et mailles de bon aloi : ce sont reliques d'outre-monde et dîmes pour vos Marguilliers... Compère, as-tu fini d'auner ton drap sur le pas de l'échoppe ? et tireras-tu toujours les Rois dans l'arrière-boutique ? Ton vin tiré, d'autres l'ont bu. Et la caution n'est plus bourgeoise...

Vents, IV 5, v 13 (245)

car cette ville est ceinte par des remparts :

« Et que dire de celui qui [...] s'aménageait, de ses recettes en Bourse, une gloriette ou folie, en retrait d'angle ou en encorbellement, contre les remparts d'une ville morte [...] »

Vents, IV 5, v 5 (244)

¹⁴ Son père, Laban, exploite Jacob pendant sept ans en échange d'une promesse de mariage avec Rachel ; promesse qu'il trahit le jour même des noces, en substituant son autre fille, Lia, à la promise ; Jacob devra à nouveau servir sept ans pour obtenir enfin celle qu'il aime.

Ces remparts, associés à la mort, marquent physiquement l'enfermement qui se jouait précédemment – avec la douceur matriarcale – sur le plan affectif.

Il arrive que les deux motifs se superposent et que la douceur féminine soit inscrite dans l'architecture ; ce qui explique que certaines descriptions, hors du contexte de l'anaphore « nous en avons assez », pourraient être perçues comme mélioratives :

[...] *dentelle de fer et d'or sous le masque des pampres, reliures de miel et d'or au creux des pièces en rotonde, et le duvet d'alcôve, à fond de chambre, aux derniers feux des soirs d'Été...*

Vents, IV 5, v 15 (246)

La beauté des « pièces en rotonde » est refusée parce que leur « duvet d'alcôve » ramène au moelleux qui endort les énergies ; c'est ainsi que l'on est ramené à la société matriarcale, aux « genoux trop calmes », au « giron où pâissait le front des jeunes hommes ».

De plus, « à fond de chambre », il n'y a pas de vives passions à espérer car nous sommes dans le monde des avoirs, non de l'Être ; l'intérêt prime l'amour, les froides « alliances de famille », qui permettront de faire fructifier les biens, comptent plus que les sentiments, on « épous[e] pignon sur rue » ce qui, commente Mireille Sacotte, « revient à supprimer la femme intermédiaire pour mettre l'accent sur la réussite sociale qu'elle apporte en dot. »

Mais il est possible que ces passages perçus comme mélioratifs aient une autre fonction dans l'économie de la fable. En décrivant une ville très différente de celle, industrielle, d'*Images à Crusoé*¹⁵, en insistant ici sur ses charmes doucereux, Saint-John Perse confère au héros qui sera capable d'y échapper un titre de gloire supplémentaire, celui d'avoir surmonté la tentation ; ce qui ressortit au domaine mystique.

Troisième cercle d'enfermement : la frilosité intellectuelle pour se conformer aux valeurs du groupe :

¹⁵ Mireille Sacotte, dans le premier chapitre de sa thèse, consacré à l'espace urbain, insiste sur l'enfermement par emboîtement (très proche encore du *Spleen* baudelairien) que l'on trouve dans ce recueil : « Par ailleurs si, horizontalement, la destinée de la surface délimitée est de se morceler toujours davantage, le volume clos contient en lui la possibilité de se scinder en volumes clos de plus en plus réduits. À l'intérieur du plus vaste, représenté par la Ville recouverte d'un ciel bas et lourd, d'autres, de plus en plus petits, viennent s'emboîter les uns dans les autres comme des éléments gigognes : volume de la maison, de la pièce. Et même à l'intérieur, l'espace se morcelle encore en une série d'objets plus petits et clos, et susceptibles à leur tour d'enclorre autre chose, souvent des penderies, des malles, des caisses, des niches, des jarres, etc. Ainsi, si l'on choisit parmi bien d'autres exemples « Le parasol de chèvre » d'« Images à Crusoé », ce n'est pas moins de sept volumes emboîtés que l'on parvient à répertorier ». Mireille Sacotte, *Itinéraire de Saint-John Perse : espace, initiation, écriture*, thèse de doctorat d'Etat, Université de Sorbonne Paris IV, 1983, pp. 22-23.

- le conservatisme intellectuel

Si les statues de cette ville ne sont pas de « pierre blette », elles n'en sont pas moins rejetées car le héros ne peut se satisfaire des formes pétrifiées de l'allégorie : « ces prudhommeries de pierre sur nos places », « ces Vierges de Comices¹⁶ sur le papier des Banques ».

Il ne saurait préférer le simulacre figé à « la chose même », contrairement aux femmes qui ne connaîtront du voyage que les débris d'épaves :

*Filles de veuves [...] alliez-vous vivre du bien d'épaves de vos côtes ?...
herpes marines et ambre gris, autres merveilles atlantiques – moulures
fauves et trumeaux peints des vieilles frégates noir et or, ouvertes en mer, de
main divine [...]*

Vents, IV 5, v 12 (245)

La littérature est elle aussi déliquescente : les « éventails pour poétesse », pris au milieu d'un bric-à-brac de vieilleries, font-ils allusion à la thématique mallarméenne¹⁷ ? On y pense d'autant plus que l'expression « vitrines à babioles » rappelle le trop fameux « Aboli bibelot d'inanité sonore ». La poésie est décadente ; la vraie littérature, qui serait donc une littérature de l'action, épique, reste sans écho :

*« Ah ! quand les peuples périssaient par excès de sagesse, que vaine fut
notre vision ! [...]*

Vents, IV 5, v 11 (244)

Le savoir est sclérosé, nécrosé pourrait-on dire :

*« Et les Palais d'Archives sur la Ville hausseront-ils encore au jour
naissant leurs médaillons de pierre vides comme des taies d'aveugles ? »*

Vents, IV 5, v 10 (244)

On pense à la Basilique du livre du chant I ; la morgue de l'édifice cache mal son inutilité (« vide », « aveugles ») et le contraste est flagrant avec la naissance du jour.

Que reste-t-il donc à la littérature ? Des sujets d'illustration pour les célèbres toiles de Jouy :

« [...] un vieux moulin fleurant la toile peinte, série du Fabuliste [...] »

Vents, IV 5, v 15 (245)

¹⁶ On pense à *Mme Bovary*.

¹⁷ cf. *Eventail de Mme Mallarmé*, où le noble éventail n'est peut-être qu'un simple chiffon à poussière.

Des préceptes figés dans la prudence, « maximes à bout de fil à plomb »¹⁸

Vents, IV 5, v 14 (245)

La seule forme de littérature à rester vivante est finalement celle des contes de fées :

« [...] le ravissement des femmes aux fenêtres mêlait encore aux carrosseries du songe le bruit d'attelage des grillons... »

Vents, IV 5, v 11 (245)

« Grillon » est un doublet de grelot, d'où l'image ; mais celle-ci peut évoquer ces attelages fabuleux créés d'un coup de baguette magique (Cendrillon) ; on peut penser aussi au cortège excentrique de la Reine Mab – « l'accoucheuse des petites fées » – telle que le décrit l'imagination malade de Mercutio à l'acte I sc. 4 de *Roméo et Juliette*.

Mais les contes de mère-grand sont ici dévalorisés ; le « grillon », c'est aussi celui du foyer, symbole d'un repli sur l'espace familial comme le disait déjà Barbey d'Aurevilly¹⁹ :

« On y alimente ses rêveries en entendant le grillon, – cette cigale de l'âtre de l'homme, – qui chante dans la cendre chaude, comme la cigale de l'été chante dans les blés brûlés de soleil²⁰ ».

Toujours ce refus d'affronter la vraie vie. Et, sans vivre, on sera passé du « jour naissant » aux « derniers feux des soirs d'été ».

¹⁸ On sera sensible à la superposition de l'isotopie du savoir et de celle de la ville.

¹⁹ Barbey d'Aurevilly, *Une vieille maîtresse*, II, X.

²⁰ Ce sont, chez Saint-John Perse, les « feux et braises aux grandes orgues des Dimanches »
Vents, IV 5, v 11.

c) L'exaspération du héros

Si le rejet de ce monde est clairement exprimé par l'anaphore : « Nous en avons assez ... », l'exaspération du narrateur est suggérée par l'accumulation des compléments (une quinzaine) que reçoit cette formule.

De même, pour rendre sensible sa révolte croissante, cette accumulation se double d'une amplification régulière. Les versets sont toujours groupés par laisses de trois ; mais l'on constate que la longueur de celles-ci s'enfle progressivement :

1 ^{ère} laisse :	57 mots.
2 ^{ème}	: 75
3 ^{ème}	: 222
4 ^{ème}	: 271

Le verset IV 5, v15 marque le point culminant de cette emphase ; avec ses 130 mots ; c'est l'un des plus longs du poème ²¹.

Face à ce jeu de variantes sur les mêmes motifs, face à ces très nombreux pluriels, il y a un « Nous » qui revient quatre fois, et toujours en position forte, en tête de verset. Un « Nous » qui désigne, avec noblesse et refus d'un lyrisme trop romantique, un seul personnage : le narrateur-héros. Et l'on voit bien la source de son mécontentement – elle aussi exprimée en position forte, en fin de notre extrait : la mort du langage.

d) Le héros : Saint-John Perse ?

Ainsi il semble bien que les traits épiques et mystiques du héros, que nous avons relevés, soient assumés par la personne du Poète ; qui n'est pas sans rappeler Saint-John Perse lui-même.

On retrouve en effet, comme un leitmotiv, dans sa correspondance telle qu'elle apparaît dans l'édition de la Pléiade, le refus de « l'accoutumance » chanté dans son œuvre poétique. Ainsi la « lettre à une dame d'Europe » datée de mars 1921 se termine-t-elle par la morale suivante :

« [...] portez la main à tout ce qui vous plaira. Il n'y a jamais de haïssable en ce monde [...] que l'inertie de la vie entre nos mains, et "l'habitude", et le "répit", et "l'assoupissement", et puis l'oubli ou l'insouciance de passer outre. »²²

²¹ Seul le verset I 3, v 18 est plus long (160 mots). Or il se rapporte aussi à la situation initiale puisqu'il dresse l'inventaire des « balises et corps-morts » de ce monde à exécuter.

²² O.C. p. 892.

A moins que ce ne soient les lettres qui miment l'œuvre poétique, visant justement à produire un effet de similitude entre l'auteur et ses personnages ; nous reprendrons ce problème à la fin de notre étude. Constatons pour l'instant que la réaction d'Alexis Leger devant les valeurs du gouvernement de Vichy – qui promettait le bonheur dans la stabilité mais au prix d'une censure implacable – est en cohérence avec l'éthique défendue dans ce poème.

Tout en inscrivant sa fable sur un fond immémorial, tout en ne recherchant pas une poésie ouvertement « engagée », le poète n'en prend pas moins parti.

Certes, ce monde clos n'est pas dépourvu de richesses matérielles, mais pour le narrateur il est marqué par l'Interdit ; la Loi impose silence et immobilité ; 'rester interdit' ne signifie -t-il pas être privé de la faculté de parler et d'agir ?

C'est ce que le poète ne peut accepter, il étouffe dans cette paix douceuse, synonyme d'inaction.

Ainsi, ce premier programme narratif de la fable est-il marqué par une extrême tension entre les contours nettement établis d'un monde clos et l'exaspération croissante du narrateur qui pressent une autre vocation.

Encore faut-il un élément déclencheur. Dans la vie réelle, il y eut la guerre pour délivrer le Poète du Diplomate ; 'concours de circonstances', simple jeu du hasard ? La mise en intrigue est là pour donner du sens, faire du hasard un appel du destin et transformer l'exil forcé en réalisation d'une exigence intérieure. Ce sera l'entrée en scène des vents.

Pn 2 : L'irruption des vents :

Le monde décrit dans le développement 5 du chant IV n'était parcouru par aucun souffle. Ses habitants – hormis le poète – pris dans une telle léthargie avaient perdu conscience de leur condition servile ; et de ce fait, ne pouvaient même plus envisager d'en secouer le joug. Comme il est dit dans la lettre citée précédemment, ils étaient dans « l'oubli ou l'insouciance de passer outre ».²³

Avec l'arrivée des vents, tout va changer. Les souffles correspondent donc à l'élément modificateur dans le schéma quinaire, le déclencheur des péripéties ; et puisque c'est avec ce deuxième programme narratif que Saint-John Perse a choisi de commencer son poème, il faut maintenant se reporter au chant I.

Sans faire de relevé exhaustif, on peut détailler les différents rôles concomitants dévolus, à ce titre, aux vents.

Tout d'abord ils vont pousser à l'extrême la torpeur du monde clos ; afin que nul ne puisse continuer à s'en accommoder :

- Le monde exécré en IV 5 était décrit dans la saison chaude, l'arrivée des vents (chant I) va aggraver cette situation jusqu'à l'exacerbation :

Voici qu'ils produisaient ce goût de paille et d'aromates, sur toutes places de nos villes,

Comme au soulèvement des grandes dalles publiques. Et le cœur nous levait

Vents, I 1, v 10-11 (179)

- Saint-John Perse, restant dans les occupations de ce monde agraire, va également utiliser les homophonies vent / van ; air / aire / erre, pour faire des vents les fléaux impitoyables du battage de la moisson :

[...] et nous laissaient, homme de paille,

En l'an de paille sur leur erre [...]

Vents, I 1, v 3-4 (180)

- Ce qui, bien sûr, convoque des valeurs morales, voire religieuses :

Et quand elles eurent démêlé des œuvres mortes les vivantes, et du meilleur l'insigne,

Vents, I 3, v 22 (185)

²³ O.C. p. 892.

Les vents rendent évidente la corruption, financière et morale :

Et d'éventer l'usure et la sécheresse au cœur des hommes investis,

Vents, I 1, v 9 (179)

Paradoxalement, c'est en exaspérant les hommes, que les vents leur offrent une chance d'émancipation. Ils sont porteurs de cette ambiguïté salvatrice :

Qui nous chantaient l'horreur de vivre, et nous chantaient l'honneur de vivre [...]

Vents, IV 6, v 2 (249)

- Et cela, parce qu'ils viennent d'ailleurs, ils ont donc connu autre chose que le monde clos qui s'étiole.

C'étaient de très grandes forces en croissance sur toutes pistes de ce monde, et qui prenaient source plus haute qu'en nos chants [...]

Vents, I 3, v 1 (183)

- Aussi sont-ils promesses de plénitude :

Elles promettaient murmure et chant d'hommes vivants, non ce murmure de sécheresse dont nous avons déjà parlé.

Vents, I 3, v 10 (183)

- Car les vents sont des « forces » capables de tout balayer sur leur passage :

[...] Elles sifflaient aux portes des Curies. Elles couchaient les dieux de pierre sur leur face, le baptistère sous l'ortie, et sous la jungle le Bayon.

Vents, I 3, v 11 (184)

- On retrouve là une mise en scène de l'idéologie du barbare dont les forces périodiquement régénèrent la civilisation décadente :

*C'étaient de très grandes forces en croissance [...] qui prenaient source [...] en lieu d'insulte et de discorde ;
Qui se donnaient licence par le monde [...]*

Vents, I 3, v 1-2 (183)

- Par le biais de cette dernière idée, le thème emprunte parfois l'aspect du cortège de Dionysos :

Les dieux, pris de boisson, s'égarent-ils encore sur la terre des hommes ? [...]

Vents, IV 6, v 21 (250)

- Les vents, dans plusieurs religions, représentent le souffle divin, le souffle de vie. Ils sont traditionnellement pour le poète l'analogue de l'inspiration poétique :

« Ô toi, désir, qui vas chanter... » Et ne voilà-t-il pas déjà toute ma page elle-même bruissante,

Vents, I 1, v 17 (180)

Si l'Interdit se fissure, c'est le désirable qui se met à croire en ses chances ; ce que souligne l'anaphore « Ô toi, désir, qui vas chanter » (I 1, v 16 ; I 1, v 17 ; I 6, v 51).

Les vents ouvrent une brèche dans les « remparts » qui cernaient la Loi.

Mais les vents n'ont pas comme seule mission de mettre les hommes en mouvement, d'être, dans le schéma narratif, le déclencheur des péripéties. Ils seront tout au long de l'action les adjuvants du poète dans ses transgressions.

Pn 3 : Les transgressions épiques :

Avec ce point, nous abordons le troisième programme narratif, celui des actions engagées par le héros pour changer sa situation. Nous les regroupons sous le vocable de transgressions puisqu'il s'agit pour lui de franchir les différents cercles d'enfermement que nous avons rencontrés dans l'exposé de la situation initiale.

Ce programme est évidemment le plus fourni, d'où les nombreuses subdivisions que nous proposerons pour détailler les diverses tentatives qu'il met en scène.

Saint-John Perse ne va pas adopter la solution traditionnelle de l'épopée qui consiste à accumuler des épisodes.

Pour mieux comprendre ce point, rappelons d'abord les principes énoncés par Aristote, qui opposait l'épopée et la tragédie justement par leurs manières de traiter les épisodes :

« Dans les pièces, les épisodes sont brefs tandis que dans l'épopée, ce sont eux qui donnent de l'étendue. En effet, le sujet²⁴ de l'*Odyssée* <n>est <pas> long : un homme erre loin de son pays pendant de nombreuses années, surveillé de près par Poésidon et isolé ; de plus, chez lui, les choses se passent de telle sorte que ses biens sont dilapidés par les prétendants et que son fils est victime de leurs complots ; il arrive alors, en proie au tourment, se fait reconnaître par quelques-uns, attaque, est sauvé pendant que ses ennemis périssent. Voilà ce qui est propre au sujet, le reste, ce sont les épisodes. »²⁵

²⁴ Suivant la terminologie adoptée dans cette étude, nous dirions plutôt la fable ».

²⁵ Aristote, *Poétique*, « La construction de l'intrigue : idée générale et épisodes », 17, 1455 a 34 - b 23. *op. cit.*, p. 67.

« L'épopée diffère de la tragédie par l'étendue de la composition et par le mètre. [...] L'épopée a en propre un trait important qui lui permet d'accroître son étendue : alors que dans la tragédie, il n'est pas possible d'imiter plusieurs parties de l'action qui se déroulent en même temps, mais seulement la partie jouée sur la scène par les acteurs, dans l'épopée, parce que c'est un récit, il est possible de composer plusieurs parties qui se produisent simultanément et qui, bien appropriées, augmentent l'ampleur du poème. C'est donc là un bon moyen pour atteindre la grandeur et donner la variété à l'auditeur en introduisant des épisodes dissemblables ; c'est en effet le semblable qui, rassasiant vite, fait échouer les tragédies. »²⁶

C'est-à-dire que l'épopée, libre des contraintes de la représentation, peut se permettre de multiplier les épisodes et ainsi enrichir son étendue ; elle va les exposer successivement même s'ils se sont (au niveau de la fable) déroulés simultanément.

Or Saint-John Perse choisit une autre technique d'écriture ; au lieu d'imaginer, à la façon d'un roman d'aventure, d'innombrables rebondissements, il préfère superposer différents types de transgressions. Il est trop tôt pour analyser ce procédé dans le détail, dont nous avons déjà perçu les effets dans les deux programmes narratifs précédents, nous réservons pour cela notre dernière partie. Qu'il nous suffise pour l'instant de dire que nous allons tenter d'isoler chacune de ces transgressions parcourues par le héros, alors que dans le texte elles sont le plus souvent entremêlées. Nous choisirons nos exemples dans les passages où chacune d'elles est dominante afin de faciliter la compréhension de notre démonstration et de ne pas trop déroger à la linéarité de la lecture.

Nous qualifions d'épiques les dépassements qui s'inscrivent en tant que fonctions dans la fable, c'est-à-dire qui sont portés par le héros. Par opposition aux transgressions stylistiques qui, au niveau de la composition de l'œuvre, sont le fait de l'écriture choisie par Saint-John Perse.

²⁶ Aristote, *Poétique*, « L'étendue de l'épopée », 24, 1459 b 17-30. *Ibidem*, p. 97.

1. La transgression sacrée :

a) *Le Shaman*

Quand il ouvre le poème *Vents* (le *sujet* n'étant pas la *fable*), le lecteur est mis en présence du pacte canonique de la poésie lyrique²⁷ : un « Je » exprime ses sentiments dans le *hic et nunc* de l'écriture :

« Ô toi, désir, qui vas chanter... » Et ne voilà-t-il pas déjà toute ma page elle-même bruissante,

Vents, I 1, v 17 (180)

Rien, semble-t-il, ne vient s'interposer entre l'auteur et le lecteur. Pourtant, un certain nombre d'indices vont bousculer cette réception traditionnelle et introduire à la narration.

Il y a d'abord ces imparfaits, dès le premier verset (« C'étaient de très grands vents... ») qui viennent élargir le cadre temporel. Mais surtout, dans la seconde Suite, on note l'entrée en scène d'un « Narrateur » qui, étant nommé ainsi, ne peut plus être l'instance reconstruite par le critique, mais bien un personnage (comme dans *Amers* le « Chanteur ») d'où l'emploi de la troisième personne : « Le Narrateur monte aux remparts » (181) et pour accentuer encore son caractère d'actant, détaché de l'auteur, il est immédiatement comparé à un « Shaman » :

« Ô vous que rafraîchit l'orage... Fraîcheur et gage de fraîcheur... »
Le Narrateur monte aux remparts. Et le Vent avec lui. Comme un Shaman sous ses bracelets de fer :

Vêtu pour l'aspersion du sang nouveau – la lourde robe bleu de nuit, rubans de faille cramoisie, et la mante à longs plis à bout de doigts pesée.

Il a mangé le riz des morts ; dans leurs suaires de coton il s'est taillé droit d'usager. Mais sa parole est aux vivants ; ses mains aux vasques du futur.

Et sa parole nous est plus fraîche que l'eau neuve. Fraîcheur et gage de fraîcheur... « Ô vous que rafraîchit l'orage... »

Vents, I 2, v 1-4 (181)

La narration se trouve renforcée par le choix d'un tel personnage ; comme le souligne Marie-Laure Ryan²⁸ : « Succession de gestes, le rite entretient une étroite parenté avec l'élément narratif de l'œuvre littéraire. »

²⁷ « La poésie lyrique est l'expression des sentiments personnels du poète traduits en des rythmes analogues à la nature de son émotion ; vifs et rapides comme la joie, languissants comme la tristesse, ardents comme la passion [...] ». Ferdinand Brunetière, *L'Evolution de la poésie lyrique*, t. I, 1891, pp. 154-155.

²⁸ Marie-Laure Ryan, *Rituel et Poésie, Une lecture de Saint-John Perse*, Utah Studies in Literature and Linguistics, vol. 8, Peter Lang, Berne, Francfort/M, Las Vegas, 1977, p. 18.

D'autre part, la répétition de « parole » montre bien le rapport entre le « poète » de la Suite I et ce « Shaman ».

Nous ne découvrirons que progressivement tous les bénéfices que Saint-John Perse a su tirer de cette comparaison d'une exceptionnelle richesse, notons pour l'instant l'un d'entre eux : outre l'entrée en narration, le Shaman permet de donner une nouvelle signification aux vents :

Antérieurement, tout en étant bénéfiques, ils n'en transformaient pas moins les hommes en fétus, éparpillés au gré de forces dévastatrices :

[...] *et nous laissaient, homme de paille,*
En l'an de paille sur leur erre... [...]

Vents, I 1, v 3-4 (179)

Par son invocation aux vents, le Narrateur-Shaman semble plutôt les provoquer ; d'élément modificateur du schéma narratif, ils deviennent "adjuvants" d'un héros actif, de par son langage. Nous avons là un glissement très important pour la portée ontologique du poème : en donnant son assentiment aux forces novatrices, en les désirant activement, et en les chantant, le « Narrateur » passe de la sujétion à l'émancipation.

La Suite 3 pourra reprendre avec plus de violence encore la description des vents destructeurs, le héros n'en sera que plus grand ; désormais, l'enlèvement des clôtures ira de pair avec l'« apaisement au cœur du Novateur » I 6, v 42 (193).

Mais si nous parlons ici de transgression sacrée, c'est parce que le Shaman est investi d'un pouvoir plus redoutable que celui de diriger les forces élémentaires ; sa mission la plus haute est de servir de trait d'union entre les vivants et les morts :

Il a mangé le riz des morts ; dans leurs suaires de coton il s'est taillé
droit d'usager. Mais sa parole est aux vivants ; ses mains aux vasques du
futur.

Vents, I 2, v 3 (181)

Nous retrouverons ce double mouvement dans notre étude d'*Amers*, mais notons que l'introduction du Shaman fixe d'emblée l'objet de la quête dans laquelle s'engage le héros ; individuelle, la parole poétique est fondée sur le choix exigeant d'une responsabilité collective.

b) Les rituels

Le chamanisme a connu une grande popularité grâce au livre de Mircea Eliade : *Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*²⁹, « premier ouvrage à faire le point sur une question auparavant réservée à quelques spécialistes » dit l'ethnologue Michel Perrin³⁰. Il faut croire que Saint-John Perse faisait partie de ceux-ci puisque *Vents* est publié en 1946 et l'ouvrage de M. Eliade en 1951.

En lisant les « Lettres d'Asie » produites dans l'édition de la Pléiade (895) on pourrait même penser que cette connaissance remonte pour Alexis Leger à son séjour en Chine puisqu'il apostrophe Gustave-Charles Toussaint par un familier : « cher grand Chaman », dans une correspondance datée du 29 mars 1921. Malheureusement l'authenticité de cette lettre est trop sujette à caution pour qu'on puisse en tirer avec certitude une telle conclusion.

On trouve, par contre, mention des rites chamaniques dans un ouvrage en anglais très annoté par Saint-John Perse (d'où sans doute l'orthographe « Shaman » adoptée dans *Vents*). Ce livre, paru en 1863, est conservé à la Fondation Saint-John Perse, il s'agit de *The History of the Supernatural*³¹ de l'Américain William Howitt ; plusieurs passages de *Vents* lui sont redevables, comme nous le verrons par la suite ; on peut y lire la relation de « Shamans, who use narcotic substances to procure clairvoyance »³². On pense à la formule célèbre de *Vents* qui est justement dans la Suite 3 :

[...] j'écouterai monter en moi l'autorité du songe.
Ivre, plus ivre, disais-tu, d'avoir renié l'ivresse [...]

Vents, I 3, v 28-29 (185)

À quelle époque Alexis Leger a-t-il pu prendre connaissance de cet ouvrage ?³³ En remontant la piste de la signature « R.O. Mason », portée au dos de la couverture sur les deux volumes, nous sommes en mesure d'apporter quelques éclaircissements : les initiales désignent comme premier propriétaire³⁴ du livre un Américain, le dr. Rufus Osgood Mason qui a publié à la fin du XIX^{ème} siècle, divers travaux sur l'utilisation de l'hypnose à des fins médicales et éducatives comme par exemple ce *Telepathy and The*

²⁹ Mircea Eliade, *Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*, Paris, Payot (1951), nouvelle éd. 1968.

³⁰ Michel Perrin, *Le chamanisme*, PUF. (1^{ère} édition 1995), coll. "Que sais-je ?", 2001.

³¹ William Howitt (1792-1879), *The History of the Supernatural in all ages and nations and in all churches Christian and pagan demonstrating a universal faith*, in two volumes, Philadelphia, J.B. Lippincott & Co., 1863.

³² *Ibidem*, p. 416.

³³ cf. Renée Ventresque, *Les Antilles de Saint-John Perse. Itinéraire intellectuel d'un poète*, l'Harmattan, 1993, note 7 p. 106 : « Cet ouvrage dont la date de lecture est incertaine... ».

³⁴ Toutes les annotations ne sont donc pas à attribuer systématiquement à Saint-John Perse.

Sublimate self en 1897³⁵. L'intermédiaire entre Saint-John Perse et ce docteur n'est autre que Katherine Biddle liée à l'épouse de ce dernier, Charlotte Mason, qu'elle appelle « Godmother » (marraine) comme nous le constatons dans deux dédicaces qu'elle lui adresse³⁶. C'est par son entremise que Saint-John Perse a obtenu ce livre, on peut donc raisonnablement dater sa lecture des premières années d'exil sur le sol des Etats-Unis.

Dans le passage de *Vents* qui nous occupe nous trouvons le souci que partageait William Howitt de rassembler des pratiques mystiques venues de tous les horizons. Ainsi à côté de celle du Shaman, on trouve l'évocation de l'arbre à fétiches (180), du sacrifice d'un cheval noir (182), et de diverses mantiques :

*Jadis, l'esprit du dieu se reflétait dans les foies d'aigles entrouverts,
comme aux ouvrages de fer du forgeron, et la divinité de toutes parts
assiégeait l'aube des vivants.*

*Divination par l'entraille et le souffle et la palpitation du souffle !
Divination par l'eau du ciel et l'ordalie des fleuves...*

Vents, I 2, v 7-8 (181)

Pour décrire le rituel chamanique, dans *Vents* :

*Il a mangé le riz des morts ; dans leurs suaires de coton il s'est taillé
droit d'usager. Mais sa parole est aux vivants ; ses mains aux vasques du
futur.*

Vents, I 2, v 3 (181)

Saint-John Perse s'inspire également, comme l'a montré Catherine Mayaux, d'un texte traduit du tibétain qui relate la vie de Padma Than Yig :

« Il est de coutume en ce pays, s'il meurt une reine ou un noble investi d'autorité, qu'une fois qu'ils sont portés au cimetière, on place en guise d'oreiller un boisseau de riz pour leur nourriture. Padmaraja s'adonna aux austérités, mangea le riz de la provision des morts et mit leurs grands suaires de coton »³⁷

³⁵ Rufus Osgood Mason, *Educational Uses of Hypnotism*, The North American Review, vol. 163, New York, 1896 ; R.O. Mason, *Telepathy and The Sublimate self*, Kegan Paul, 1897, Holt, New York.

³⁶ Charlotte Mason (1886-1954), a joué un rôle actif dans le mouvement d'émancipation des intellectuels noirs du « Harlem Renaissance ».

Dédicace de Katherine Biddle, portée sur son poème *Outside of the World* (1931) : « To My Godmother Charlotte Mason these fragmentary aspects of our world » ; et sur *Plain Chant for America* : « For Godmother this first copy off the press with gratitude for the inspiration of her great American life – with lasting love from Katherine. Oct. 1941. »

³⁷ C.-G. Toussaint, *Le Dict de Padma*, éd. Leroux, 1933, p. 124, cité par Catherine Mayaux, *Le référent chinois dans l'œuvre de Saint-John Perse*, Thèse de Doctorat d'Etat, Université de Pau et des pays de l'Adour, 1991, p. 777.

Cette multitude de rites mentionnés, ce syncrétisme culturel, permet à Saint-John Perse d'échapper à toute réduction de son texte au seul symbolisme judéo-chrétien.

2. La transgression spatiale :

C'est la plus évidente du poème. Elle se joue sur deux axes orientés : sur le plan vertical, de bas en haut – et sur le plan horizontal, de l'est vers l'ouest³⁸.

a) Le schème de la "verticalisation ascendante"³⁹ :

Centré sur le personnage du chaman nous avons abandonné quelque peu son comparé, le Narrateur, le "sens" de son action mérite cependant d'être commenté :

[...] *Le Narrateur monte aux remparts* [...]

Vents, I 2, v 1 (181)

formule reprise, quelques versets plus loin :

Le Narrateur monte aux remparts dans la fraîcheur des ruines et gravats [...]

Vents, I 2, v 6 (181)

Lorsque le lecteur aura pris connaissance de toute l'œuvre, le mot « rempart » lui fera penser à la situation caractéristique de repli des constructions du monde clos, bâties, nous l'avons vu, « en retrait d'angle ou en encorbellement, contre les remparts d'une ville morte »⁴⁰. Le Narrateur est donc le premier à se dresser contre l'apathie générale, à se re-dresser ; et Saint-John Perse, fidèle à la tonalité épique, en fait un actant prêt au combat – notons que la langue familière a gardé la variante : "monter aux créneaux" pour dire l'engagement personnel dans une action qui a le caractère d'une lutte. Avant même de quitter la ville, le narrateur prend sa part de

³⁸ À ces deux grands axes, qui sont ceux de la transgression, on est tenté d'ajouter celui de l'oblique vertigineux, celui de la plongée qui provoque l'accélération du mouvement : « Et sur les pas précipités du soir » (I 3, v 4) « Ainsi croissantes et sifflantes au tournant de notre âge, elles descendaient des hautes passes avec ce sifflement nouveau où nul n'a reconnu sa race » (I 3, v 16) ; mais il concerne plus les Vents (et les motifs associés : l'oiseau, l'avion, l'inspiration poétique...) que le personnage dont nous étudions ici le parcours narratif.

³⁹ L'expression est de Gilbert Durand, *Les Structures Anthropologiques de l'Imaginaire*, Bordas, 1969, p.62.

⁴⁰ *Vents*, I 5, v 15 (246).

responsabilité sociale, et l'on peut penser à l'activité politique d'Alexis Leger, qui, elle aussi, a précédé l'exil.

« Le narrateur monte aux remparts » nous rappelle un article de Pierre Reverdy⁴¹, paru dans *La Révolution surréaliste* le 1^{er} décembre 1924, dont le titre était justement : « Le Rêveur parmi les murailles », et qui développait le motif de l'albatros baudelairien en des termes que n'aurait pas désavoués Saint-John Perse, et qui peuvent même éclairer la belle image des Vents : très grandes forces

[...] *qui vivaient aux crêtes du futur comme aux versants de glaise du potier...*

Vents, I 3, v 2 (183)

Lisons Pierre Reverdy :

« Le poète est dans une position toujours difficile et souvent périlleuse, à **l'intersection** de deux plans au tranchant cruellement acéré, celui du rêve et celui de la réalité. Prisonnier dans les apparences – à l'étroit dans ce monde, d'ailleurs purement imaginaire, dont se contente le commun – il en franchit l'obstacle pour atteindre l'absolu et le réel⁴² ; là son esprit se meut avec aisance. C'est là qu'il faudra bien le suivre car ce qui est ce n'est pas ce corps obscur, timide et méprisé que vous heurtez distraitemment sur le trottoir – celui-là passera comme le reste – mais ces poèmes, en dehors de la forme du livre, ces cristaux déposés après l'effervescent contact de l'esprit avec la réalité⁴³.

Et la réalité profonde – le réel – c'est ce que l'esprit seul est capable de saisir, de détacher, de **modeller**, tout ce qui dans tout, y compris la matière, obéit à sa sollicitation, accepte sa domination, évite, esquivé l'emprise trompeuse des sens. »

Une autre image, dans le poème *Vents*, développe le schème ascendant qui nous occupe ici : celle de la femme offerte au dieu, en I 5, v 14-25 (188-189).

Cette image est empruntée à l'ouvrage d'Howitt dont nous avons parlé dans le chapitre précédent :

« In the tower of Belus, in Babylon, there was a room, on the summit, in which a woman slept to receive communications from the god. By the bed stood a table of gold. »⁴⁴

⁴¹ Pierre Reverdy, « Le Rêveur parmi les murailles », article paru dans *La Révolution surréaliste* du 1^{er} décembre 1924, et repris dans : *Nord-Sud, Self Défence et autres écrits sur l'art et la poésie* (1917-1926), Flammarion, 1975, pp. 207-213.

⁴² cf. le dernier verset du « Chœur » d'*Amers*.

⁴³ On pense à l'image des livres comme dépôts sédimentaires, résidus d'une activité poétique supérieure, cf. *Vents*, I 4.

⁴⁴ Howitt, *op. cit.*, t. I, p. 227.

On remarquera que la sibylle a été placée « sous les combles » v. 15, « sous la tuile de bronze » v. 20, à la place même des « livres tristes » v. 16, qui eux, dans un mouvement inverse, ont été jetés « au fleuve » v. 13 ; quant au poète, bien sûr, il s'est installé encore plus haut que la prêtresse : « j'ai mieux à faire sur nos toits de regarder monter l'orage. » v. 13.

Dans ces deux images, du poète aux remparts et de la femme offerte au dieu, le schème ascensionnel est traité par Saint-John Perse sur le mode du rituel religieux. Ce n'est pas un guerrier qui monte aux créneaux, mais un intercesseur : « Comme un Shaman sous ses bracelets de fer » I 2, v 1 (181). De même que le corps féminin est offert à « l'accointement du dieu » I 5, v 21 (189), nom qui évoque à la fois une relation sexuelle et, par l'étymologie (lat. *accognitus*), un moyen de connaissance.

Sur le mode masculin, actif, du chaman qui monte et qui par sa transe volontaire va rejoindre les dieux, ou sur le mode féminin, passif, du corps offert au souffle divin, le principe est bien celui d'une transgression de ses limites corporelles pour atteindre une conscience supérieure.

Pour autant, gardons-nous de conclure trop rapidement à une vision manichéenne du corps et de l'esprit ; Saint-John Perse, d'une part en choisissant des rites extérieurs à notre civilisation, et d'autre part en peignant avec soin ce nu féminin dans toute sa beauté érotique, interdit une lecture chrétienne qui poserait la totale antinomie du charnel et du spirituel.

Il s'agit plus fondamentalement de se "redresser" – en se souvenant que "dresser", par sa racine indo-européenne *reg, est de la même famille que "roi" – de reprendre son statut d'homme debout, d'homme libre, souverain :

Qu'on se lève de partout avec nous ! Qu'on nous donne, ô vivants, la plénitude de notre dû !

Vents, I 6, v 30 (192)

[...] *Qu'on se lève avec nous aux forceries du vent ! Qu'on nous donne, ô vivants, la plénitude de notre dû !*

Vents, II 2, v 37 (204)

La face fouettée d'autres enseignes, se lèvent, à leur nom, les hommes tard venus de ce côté des grandes eaux [...]

Vents, II 3, v 10 (206)

Un peuple encore se lèvera-t-il dans les vergers de cuivre rouge ? Les vallées mortes, à grands cris, s'éveillent dans les gorges, s'éveillent et fument à nouveau sur leurs lits de shamans !

Vents, II 5, v 15 (211)

b) Le schème du déplacement horizontal :

Nous l'avons dit, le rituel chamanique précédemment étudié avait un but essentiel : passer du subir à l'agir. Par le cérémonial, le Narrateur s'est associé la force des vents, il peut bousculer les obstacles, ainsi s'ouvre-t-il un espace pour son aventure.

Et ce sera d'abord une anaphore, qui reviendra comme un leitmotiv chaque fois qu'il faudra se redonner courage ou entraîner les autres hommes à oser leurs rêves, à s'arracher à l'immobilisme de la vieille Europe :

S'en aller ! s'en aller ! Parole de vivant !

Vents, I 4, v 10 (187) et I 7, v 33 (196)

[...] *S'en aller ! s'en aller ! Parole du Prodigue*⁴⁵.

Vents, II 4, v 15 (209)

et sa variante :

*Aller ! où vont toutes bêtes déliées, dans un très grand tourment de l'aile
et de la corne... Aller ! où vont les cygnes violents, aux yeux de femmes et de
murènes*

Vents, II 3, v 2 (205)

*Aller où vont les Cordillères bâties d'azur comme d'un chargement de
quartz,*

Vents, IV 2, v 5 (235)

Cette exhortation, on le voit, est très proche de l'injonction « Qu'on se lève » étudiée ci-dessus, les deux schèmes jouent bien le même rôle : redonner aux « hommes de paille », on pourrait dire aux « gisants » (en pensant aux « bêtes de paille [...] sous bandelettes » du verset I 4, v. 3) la force de redevenir des « vivants ». Le mouvement de surréction des dalles publiques du chant I :

*Voici qu'ils produisaient ce goût de paille et d'aromates, sur toutes
places de nos villes,*

*Comme au soulèvement des grandes dalles publiques. Et le cœur nous
levait*

Vents, I 1, v 10-11 (180)

⁴⁵ La variante, tout en laissant entendre qu'il y aura un retour, dit clairement l'émancipation hors de la sphère familiale dont nous parlions, et suggère, comme dans la Bible (cf. « ton frère était mort... »), que le voyage épique se double d'une dimension mythique, il s'apparente toujours à une descente aux Enfers ; toute transgression étant fondamentalement une volonté périlleuse d'aller au-delà des interdits pour y chercher la connaissance qui manque aux hommes.

ne serait plus dégoût causé par les odeurs fétides, mais introduirait alors au motif apocalyptique de la résurrection des morts⁴⁶.

Quoi qu'il en soit, ces deux exhortations aboutissent, sur le plan de la thématique spatiale, à la mise en mouvement du narrateur ; il a maintenant la force de secouer son joug, de quitter la ville morte, de tenter l'aventure épique par une transgression cette fois horizontale, celle des frontières et de toutes les marques de propriété qui morcelaient l'espace de l'ancestrale civilisation⁴⁷. Et ce sera le voyage vers l'Ouest américain, sur les traces des explorateurs, des conquistadores, et des pionniers de toutes confessions.

Cette combinaison des deux axes du mouvement est traitée dans le poème par l'image de l'athlète qui se redresse et s'apprête à s'élancer :

*Un homme encore se lève dans le vent. Parole brève comme éclat d'os.
Le pied déjà sur l'angle de sa course...*⁴⁸

Vents, I 6, v 2 (190)

Sur le plan philosophique, cette combinaison fait penser au verbe allemand *durchstehen*, que l'on pourrait traduire par "être debout à travers", qu'utilise Heidegger⁴⁹ quand il montre comment la verticalité humaine ouvre à l'espace et à l'action sur le monde. C'est bien ainsi qu'entend se situer Saint-John Perse.

Le motif du voyage vers l'Ouest américain, qui permettrait déjà de lire *Vents* dans la simple lignée épique des westerns⁵⁰, a été longuement commenté par les critiques et nous n'y insisterons donc pas. Nous renvoyons notre lecteur au chapitre IX de l'ouvrage de Colette Camelin⁵¹, *Eclats des contraires, La poétique de Saint-John Perse*. On trouvera également un relevé des éléments du poème empruntés à la réalité américaine dans l'article de

⁴⁶ Henriette Levillain, fait remarquer que, pour la traduction de « et le cœur nous levait », Saint-John Perse corrige en « *and our gorge rose* » la version univoque de Chisholm, son traducteur : « *and we were sick at heart* ». Henriette Levillain, *Sur deux versants, La création chez Saint-John Perse d'après les versions anglaises de son œuvre poétique*, Publication de la Fondation Saint-John Perse, Paris, José Corti, 1987, pp. 282-3.

⁴⁷ cf. le passage : I 3, v 16 à I 3, v 20.

⁴⁸ cf. aussi : I 6, v 44 et IV 5, v 38. Sur le motif de l'angle, se reporter à J-P. Richard, « Saint-John Perse » in *Onze Etudes sur la poésie moderne*, Seuil, 1964, pp. 46-47.

⁴⁹ Précision de Michel Guérin, professeur à l'Université de Provence, lors d'un séminaire de 3^{ème} cycle intitulé "Nihilisme et modernités".

⁵⁰ Jean Molino : « *Vents*, pour moi, c'est le décor du western, dans le lexique et dans la phrase, dans les paysages et dans les images », in : « La Houle et l'éclair à propos de *Vents* de Saint-John Perse », *Colloque Saint-John Perse*, 1980, Aix-en-Provence, *Saint-John Perse et les Etats-Unis*, pp. 247-266

⁵¹ Colette Camelin, *Eclats des contraires, op.cit.*, pp. 199-223.

Jean-Marie Grassin : *Western trails : The American scene in Saint-John Perse's poems*⁵².

Une remarque cependant, si, comme le dit J-M. Grassin, « la ronce de fer aux abords des corrals, et la forge de plein air des marqueurs de bétail » I 3, v 18 (185), font bien référence à la réalité américaine (ce qui semble peu douteux), leur présence dans cette célèbre énumération des bornes que les vents doivent disperser prouve que l'opposition géographique : Nouveau Monde / vieille Europe, est à nuancer.

L'Amérique n'intéresse pas Saint -John Perse en tant que nouvelle Terre Promise, (même s'il est incontestable que de nombreux aspects positifs, et qui apparaissent dans le poème *Vents*, l'attachent à ce pays) mais, ce qui compte dans la thématique qui nous occupe ici, c'est plutôt le "mouvement en avant" des populations qui s'y rendent, les différentes vagues d'émigration des hommes, auxquelles font écho les migrations animales⁵³ (des crabes, II 4, v 10, aux oiseaux, II 3, v 1, en passant par celles des insectes, I 3, v 15), ou la déhiscence des plantes (« Semences et barbes d'herbe nouvelle » I 6, v 42).

L'Amérique a aussi l'avantage d'ancrer son poème dans la modernité (celle de la puissance atomique par exemple), alors même qu'il renoue avec les croyances les plus anciennes des hommes (entre autres, celle du shamanisme).

Mais si l'Amérique aussi doit être soumise aux vents, c'est que le motif de la dispersion de tous les repères (cf. le passage : I 3, v 16 à I 3, v 20, et l'anaphore : « Enlèvement de clôtures, de bornes ! » I 6, v 42 et I 6, v 53) concerne plus la transgression du savoir établi que la simple transgression spatiale ; c'est ce que nous allons maintenant étudier.

⁵² Jean-Marie Grassin, "Western trails : The American scene in Saint-John Perse's poems", in *The Centennial Review*, XV, 1, 1971, pp. 99-124 : « Not recognizing the presence of America in its most common daily element as well as in the lesson of its history would be to misunderstand Perse's *art poétique* built upon reality and experience, and to limit considerably the comprehension of the poems. » p. 123.

⁵³ cf. l'hypallage : « L'homme païsse son ombre sur les versants de grande transhumance! ... » I 6, v 2.

Pour Jean Bollack, « En l'an de paille », in *Honneur à Saint-John Perse*, Gallimard, 1965, « *Transhumance* ne désigne pas seulement la migration des troupeaux, mais aussi le dépassement (*trans*) de la terre (*humus*). » p. 476, note 1.

3. La transgression du savoir établi :

a) La dispersion des bornes et repères :

L'injonction nominale : « Enlèvement de clôtures, de bornes ! » relance deux versets du développement I₆ ; cette anaphore, brève et impérieuse, prolonge et résume un des passages les plus célèbres de *Vents*, le temps fort de cette thématique de l'effacement des marques⁵⁴ : la première laisse de la deuxième section, en I₃ :

*Ainsi croissantes et sifflantes au tournant de notre âge, elles
descendaient des hautes passes avec ce sifflement nouveau où nul n'a
reconnu sa race,*

*Et dispersant au lit des peuples, ha ! dispersant – qu'elles dispersent !
disions-nous – ha ! dispersant*

*Balises et corps morts, bornes milliaires et stèles votives, les casemates
aux frontières et les lanternes aux récifs ; les casemates aux frontières,
basses comme des porcheries, et les douanes plus basses au penchant de la
terre ; les batteries désuètes sous les palmes, aux îles de corail blanc avilies
de volaille ; les édicules sur les caps et les croix aux carrefours ; tripodes et
postes de vigie, gabions, granges et resserres, oratoire en forêt et refuge en
montagne ; les palissades d'affichage et les Calvaires au détrit ; les tables
d'orientation du géographe et le cartouche de l'explorateur ; l'amas de
pierres plates du caravanier et du géodésien ; du muletier peut-être ou
suiveur de lamas ? et la ronce de fer aux abords des corails, et la forge de
plein air des marqueurs de bétail, la pierre levée du sectateur et le cairn du
landlord, et vous, haute grille d'or de l'Usinier, et le vantail ouvragé
d'aigles des grandes firmes familiales...*

*Ha ! dispersant – qu'elles dispersent ! disions-nous – toute pierre
jubilaire et toute stèle fautive,*

*Elles nous restituaient un soir la face brève de la terre, où susciter un
cent de vierges et d'aurochs parmi l'hysope et la gentiane.*

Vents, I 3, v 16-20 (184-185)

On remarquera d'abord que ce passage ne comporte qu'une seule phrase, distribuée sur cinq versets, dont l'un, avec ses 160 mots, est le plus long du poème. Outre sa longueur exceptionnelle, le verset I₃, v 18 retient toute l'attention par son caractère énumératif (ces séries, dites « homologiques » par R. Caillois, étant comme la signature stylistique de Saint-John Perse⁵⁵). À ce sujet il faut relire les belles pages consacrées par Roger Caillois à ce trait de style :

⁵⁴ Les repères seront au contraire au cœur du titre du poème suivant de Saint-John Perse : *Amers* ; ils guideront le retour du héros parmi les siens, comme nous le verrons dans notre troisième partie.

⁵⁵ À la manière des écharpes bleues de Rembrandt.

« Ces répertoires rassemblent mille objets épars, mille conduites clairessemées dans l'univers. Les conditions de temps et de lieu les vêtent et les déguisent chaque fois, suivant une mode particulière. Mais gestes et choses n'en sont pas moins issus d'une même lointaine origine, difficile à supposer et à découvrir. C'est elle que le poète cherche à restituer par de surprenants rapprochements, comme les linguistes restituent une racine non attestée par la comparaison des formes subséquentes. »⁵⁶

La recherche du noyau originel qui a pu donner naissance à cette luxuriance homologique nous amènerait sans doute à trouver ici un geste, un geste libérateur iconoclaste : celui d'un homme qui ayant lu Nietzsche – et particulièrement la seconde des *Considérations inactuelles* (ou *intempestives* suivant les traducteurs), intitulée : « De l'utilité et des inconvénients de l'histoire pour la vie » – aurait l'audace de se libérer du passé pour prétendre vivre et agir sur un territoire vierge.

Tel est le sens de la clause :

Elles nous restituaient un soir la face brève de la terre, où susciter un cent de vierges et d'aurochs parmi l'hysope et la gentiane.

Mais l'écriture poétique ne se ramenant pas à la communication d'un sens univoque, nous repousserons un moment notre réflexion sur Nietzsche pour laisser les mots de ce verset s'allumer « de reflets réciproques »⁵⁷ :

Il nous semble qu'il faut d'abord être sensible à leur valeur étymologique, (moyen pour Saint-John Perse d'inscrire dans son texte la jeunesse du monde qui doit s'ouvrir devant le Narrateur) :

⁵⁶ Roger Caillois, *Poétique de Saint-John Perse*, Gallimard, 1972, p. 100.

⁵⁷ cf. Mallarmé, *Crise de vers* (1896) : « L'œuvre pure implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots, par le heurt de leur inégalité mobilisés ; ils s'allument de reflets réciproques comme une virtuelle traînée de feux sur des pierreries, remplaçant la respiration perceptible en l'ancien souffle lyrique ou la direction personnelle enthousiaste de la phrase ». cf. également *Le Mystère dans les Lettres* (Revue Blanche du 1^{er} sept. 1896) : « Les mots, d'eux-mêmes, s'exaltent à mainte facette reconnue la plus rare ou valant pour l'esprit, centre de suspens vibratoire ; qui les perçoit indépendamment de la suite ordinaire, projetés, en parois de grotte, tant que dure leur mobilité ou principe, étant ce qui ne se dit pas du discours : prompts tous, avant extinction, à une réciprocité de feux distante ou présentée de biais comme contingence ».

« Restituer » c'est remettre debout⁵⁸, remettre à sa place dominante primitive (que l'on pense à l'inverse à "destituer") ; « susciter » c'est donner la vie ("res-susciter"), le mot vient d'une racine indo-européenne qui veut dire "mouvoir" et que l'on retrouve dans le grec κινεῖν et le latin *ciere*, *citus*.

En choisissant le mot « aurochs » Saint-John Perse joue à la fois sur le signifiant et le signifié : d'une part cet animal est l'ancêtre préhistorique de la vache – symbole de la domesticité et de la placidité du monde agraire contesté⁵⁹ –, d'autre part « aurochs » vient de cette racine germanique *Ur*, désignant l'origine (l'animal est appelé aussi "urus").

Continuons à laisser les mots « vibrer » entre eux :

« Susciter », dans son emploi littéraire, se dit surtout des interventions divines de procréation⁶⁰, (même si l'on peut y voir aussi le sens latin de "faire venir à soi"). Plusieurs autres mots du verset partagent cette connotation religieuse, ou pour le moins métaphysique. C'est par exemple le cas de « L'hysope »⁶¹ qui est une plante citée dans la Bible ; en tant qu'unité de mesure de l'infime, et nourriture des anachorètes, elle confirme que le déplacement vers l'ouest doit se lire comme une ascèse, un dépouillement des fausses valeurs. Si bien que la fameuse réplique de Saint-John Perse – « À ceux qui ont prétendu que l'Ouest de mon œuvre était l'Amérique, je rétorquerai que c'est le Tibet, dans la mesure toutefois où cet Ouest est localisable »⁶² – n'est pas qu'une boutade !

Le mot « vierges »⁶³ poursuit lui aussi l'isotopie de la pureté connotée religieusement, il désigne, suivant le sens de « susciter » que l'on privilégie, celles "que l'on appelle à soi" : les servantes d'un culte premier, les proches du dieu, ou celles qui sont "engendrées" pour la descendance du héros fondateur. Cela renverrait alors à l'ἀρχη, avec son double sens "d'origine" et de "commandement".

⁵⁸ C'est pourquoi Saint-John Perse peut commenter ainsi l'expression « face brève » à son traducteur F. Kemp : « Face immédiate abrupte et rude – face sommaire, aiguë, patente – face évidente et prompte à limiter » (Freidhelm Kemp, « Annotations de Saint-John Perse », in *Cahiers Saint-John Perse*, Gallimard, n° 6, mai 1983, p. 69).

⁵⁹ cf. l'humour méprisant, en IV 5, v 9 : « [...] Vos bêtes à beurre, vos étables n'en sauraient plus faire les frais. »

⁶⁰ cf. « les naissances poétiques » en IV 5, v 33.

⁶¹ La « gentiane » partage avec elle sa couleur bleue ; le nom en est plus commun et la plante sauvage a la capacité de pousser en des milieux montagneux, plus arides. Les deux mots s'épaulent donc en se faisant mutuellement contrepoids, sans se contredire.

⁶² Entretien avec Gabrielle Clerc, *Saint-John Perse ou la poésie comme acte sacré*, La Baconnière, Neuchâtel, 1990, p. 202.

⁶³ L'usage par Saint-John Perse du mot « vierge », en tant que nom, fait souvent problème, ainsi en III 5, v 12 : « [...] Nos Vierges henniront aux portes du Sophiste ». Et en III 3, v 2 « Je t'insulte, matière, illuminée d'onagres et de vierges ». Nous proposerons une interprétation p. 186.

Il se peut que Saint-John Perse ait d'abord pensé à l'expression commune « terre vierge », puis ayant préféré l'adjectif « brève » (qu'il affectionne pour dire l'ascèse), qu'il ait libéré ain si le mot "vierge" pour un autre emploi dans la phrase⁶⁴. Si l'on se reporte aux manuscrits dont nous disposons, on constate une hésitation entre « brève » et "sainte"⁶⁵ – aussi peut-on tenter des états intermédiaires : *la surface vierge de la terre / *la face sainte de la Vierge ; donnant, par combinaison, la variante du manuscrit "la face sainte de la terre" ; mais cette entreprise de reconstruction du cheminement créateur est en grande partie aléatoire.

Restons cependant dans ces « vibrations » lexicales :

Il existe en botanique une "gentiana centaurium", faut-il donc entendre "centaure" dans « un *cent* de vierges et d'*aurochs*" ? Peut-être ; on peut aussi voir dans certains mots des enchâssements successifs, comme ceux des poupées gigognes. Ainsi « brève » contient « rêve » et puis « Eve » (mots qui ne trahissent pas le contexte).

Ainsi revenus nous aussi aux origines, nous arrêtons là notre digression bien peu scientifique pour reprendre notre réflexion sur Nietzsche.

Ce que le narrateur de *Vents* revendique par son geste de dispersions des bornes et repères c'est la possibilité d'avancer dans un espace libre du poids du passé ; en cela il rejoint Nietzsche pour qui « toute action exige l'oubli »⁶⁶ du savoir historique ; car l'histoire a transformé le passé en fardeau.

« Lorsque les souvenirs historiques deviennent trop écrasants, l'homme cesse de nouveau d'être. »⁶⁷

Cela peut nous paraître étrange, n'a-t-on pas au contraire toujours besoin d'approfondir notre connaissance de l'histoire pour mieux comprendre notre présent ? De fait, Nietzsche refuse de placer le problème sur le plan de la connaissance pure ; lui s'intéresse à l'action, à la vie, « cette puissance obscure qui pousse et qui est insatiable à se désirer elle-même. »⁶⁸

⁶⁴ En parcourant les manuscrits on trouve fréquemment de telles tentatives pour réemployer une variante barrée, pour la glisser ailleurs, souvent dans le même feuillet.

⁶⁵ "Sainte" qui est peut-être à l'origine "d'absinthe", que Saint-John Perse transforme finalement en « *hysope* », sur le manuscrit 1.

⁶⁶ Nietzsche, *Seconde considération intempestive*, (1^{ère} publication : 1874), traduction de Henri Albert, Flammarion, 1988, p. 77.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 81.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 100. cf. également p. 168 : « En protestant, j'exige que l'homme apprenne avant tout à vivre et qu'il n'utilise l'histoire qu'au service de la vie apprise. »

Certes, les esprits forts, entreprenants, tireront profit d'une connaissance des faits glorieux de ce qu'il appelle « l'histoire monumentale » :

« L'homme conclut que le sublime qui *a été* autrefois a certainement été *possible* autrefois et sera par conséquent encore possible un jour. Il suit courageusement son destin, car maintenant il a écarté le doute qui l'assaillait aux heures de faiblesse et lui faisait se demander s'il ne voulait pas l'impossible. »⁶⁹

Mais les hommes, dans leur masse, prendront au contraire prétexte de leur admiration du passé pour refuser toute nouveauté. Ces partisans de l'histoire dite « antique » ressemblent à s'y méprendre aux hommes qui exaspéraient le narrateur dans la « situation initiale » de la fable (ou *Pn1*)⁷⁰ :

« Ce qui est petit, restreint, vieilli, prêt à tomber en poussière, tient son caractère de dignité, d'intangibilité du fait que l'âme conservatrice et vénératrice de l'homme antique s'y transporte et y élit domicile. L'histoire de sa ville devient pour lui l'histoire de lui-même. Le mur d'enceinte, la porte avec sa vieille tour, les ordonnances municipales, les fêtes populaires⁷¹, tout cela c'est pour lui une sorte de chronique illustrée de sa propre jeunesse et c'est dans tout cela qu'il retrouve sa force, son activité, sa joie, son jugement, sa folie et son inconduite. C'est là qu'il faisait bon vivre, se dit-il, car il fait bon vivre ; ici nous allons nous laisser vivre, car nous sommes tenaces et on ne nous brisera pas en une nuit. »⁷²

De plus, Nietzsche pense que l'histoire, en se voulant science pure au même titre que la mathématique, fait courir un autre danger à l'homme moderne. Elle lui rappelle sans cesse qu'il est un « tard-venu » ; et pour un artiste qu'il ne saurait être, au mieux, qu'un épigone des grands maîtres d'autrefois. Tout ayant déjà été dit, la tentation sera alors grande de ne plus créer, sinon sur le mode ironique.

D'où ce sursaut qu'espère Nietzsche :

« Pour pouvoir vivre l'homme doit posséder la force de briser un passé et de l'anéantir et il faut qu'il emploie cette force de temps en temps. »⁷³

Plutôt que d'un simple oubli du passé, il s'agit de vivre dans un état qu'il nomme « non-historique », c'est-à-dire un état où l'artiste ne prendra de l'histoire que ce qui sert sa création en oubliant tout ce qui l'entrave.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 90.

⁷⁰ Dans la traduction de Nietzsche, on trouve l'expression « la manie de l'antiquaille » (p. 99) ; Saint-John Perse parle également « des marchandes d'antiquaille ».

⁷¹ cf. *Vents* IV 5, v 8 « Nous en avons assez, Lia, des grandes alliances de familles, des grandes cléricatures civiles ; et de ces fêtes de Raison, et de ces mois intercalaires fixés par les pouvoirs publics. » (244)

⁷² Nietzsche, *op. cit.*, pp. 95-96.

⁷³ *Ibidem*, p. 100.

La faculté de pouvoir sentir, en une certaine mesure, d'une façon non historique devra donc être tenue par nous pour la faculté la plus importante, pour une faculté primordiale, en tant qu'elle renferme le fondement sur lequel peut s'édifier quelque chose de solide, de bien portant et de grand, quelque chose de véritablement humain. Ce qui est non historique ressemble à une atmosphère ambiante, où seule peut s'engendrer la vie, pour disparaître à nouveau avec l'anéantissement de cette atmosphère. »⁷⁴

Le geste du narrateur de *Vents* a bien pour but de poser le « fondement » sur lequel pourra s'édifier son œuvre dans l'évidence du présent. N'était-ce pas le sens que Saint-John Perse donnait de « brève » pour son traducteur : « Face immédiate abrupte et rude – face sommaire, aiguë, patente – face évidente et prompte à limiter ».

A-t-on suffisamment interrogé cette dernière caractéristique ? N'est-il pas curieux de parler ici de limites après une suite homologique consacrée à la dispersion des bornes et repères ?

La réponse est peut-être dans l'essai de Nietzsche (qui évoque à trois reprises la suppression des « bornes »⁷⁵) quand il précise sa terminologie :

« Par le mot "non-historique", je désigne l'art et la force de pouvoir oublier et de s'enfermer dans un horizon limité. »⁷⁶

Cet « horizon limité » n'a évidemment rien à voir avec le monde clos de la ville, endormie dans son illusion de bien-être, c'est celui de l'action déterminée qui ne s'embarrasse pas de ce qui pourrait la distraire de son but.

Si l'on nous accorde que le rapprochement entre ce passage de *Vents* et la *Seconde Considération intempestive* de Nietzsche est justifié, alors celui que nous avons jusqu'ici appelé d'une façon neutre : le 'narrateur' recouvre au moins deux identités fortes : celle de l'homme d'action (militaire ou politique) mais surtout celle de l'artiste (dont le philosophe ne serait qu'une figure).

⁷⁴ *Ibidem*, p. 80.

⁷⁵ *Ibidem*, pp. 103, 122, 175. Nietzsche joue de l'image (qui rappelle l'Hermès grec) dans une orientation différente puisque dans son essai cette dispersion est à mettre au compte de l'action néfaste de la science historique : « Toutes les bornes sont arrachées et tout ce qui a existé autrefois se précipite sur l'homme » (p. 103). Le résultat, cependant est le même, l'excès de savoir étouffe la capacité à agir de l'homme moderne.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 174.

Aussi n'est-ce pas surprenant que soit abordé par Saint-John Perse, dans le développement qui suit celui de la dispersion des bornes, le problème de la culture livresque ; là encore le héros de *Vents* instaure son présent par un geste de refus :

Tout à reprendre. Tout à redire. Et la faux⁷⁷ du regard sur tout l'avoir menée !

Vents, I 4, v 1 (186)

b) Les livres morts :

Un homme s'en vint rire aux galeries de pierre des Bibliothécaires. – Basilique du Livre !... Un homme aux rampes de sardoine, sous les prérogatives du bronze et de l'albâtre. Homme de peu de nom. Qui était-il, qui n'était-il pas ?

Vents, I 4, v 2 (186)

La question nous est posée, il faut y répondre.

Ce pourrait être Alexis Leger lui-même qui obtint dès les premiers mois de son exil américain le poste de consultant littéraire à la Bibliothèque du Congrès, à Washington ; poste qu'il conserva jusqu'en 1946. Certains critiques américains⁷⁸ ont reconnu, dans les détails descriptifs, des allusions précises à ce lieu. « Homme de peu de nom » ferait alors allusion à sa condition difficile après son limogeage du quai d'Orsay.

La formule « homme de peu de nom » rappelle également le dernier verset d'*Exil* : « Et c'est l'heure, ô Poète, de décliner ton nom, ta naissance, et ta race... », ce qui incite à généraliser le trait autobiographique de l'exilé pour en faire un attribut de tout Poète.

Mais si l'on poursuit le rapprochement avec Nietzsche, l'homme qui « s'en vint rire⁷⁹ » et non pas « *lire », comme le signale Jonghwa Jin⁸⁰ ne peut être que Zarathoustra :

⁷⁷ Les auteurs du *Saint-John Perse sans masque*, op. cit. p. 263, rappellent que « faux » est aussi « un terme précis d'anatomie, puisqu'il désigne un repli membraneux, tel que la paupière ».

⁷⁸ Ainsi, Richard Allen Laden, *Saint-John Perse Vents : from theme to poetry*, Thesis Language & Literature, Yale University, New Haven Conn., 1974, p. 142.

⁷⁹ Et la proximité du nom « sardoine », une pierre fine estimée, suffit pour que ce rire devienne « sardonique » dans l'esprit du lecteur.

⁸⁰ Jonghwa Jin, *Le langage poétique du vent dans Vents de Saint-John Perse*, Thèse de doctorat : sciences du langage Université de Provence 1996, p.187. « On a affaire à l'ironie fondée sur une identité phonique entre *lire* et *rire*. Il apparaît clairement que l'ironie est un moyen de moquerie, voire de transgression ».

« Loué soit cet ouragan farouche et libre et bon [...] l'ouragan qui souffle de la poussière dans les yeux de tous les pessimistes, de tous les purulents ! [...] Elevez vos cœurs, bons danseurs, levez-les bien haut, plus haut encore ! Et n'oubliez pas non plus le bon rire ! Cette couronne du rieur, cette guirlande de roses, c'est à vous que je la lance, frères ! J'ai proclamé que le rire est sacré : Hommes supérieurs, *apprenez* donc à rire ! »⁸¹

On est frappé par la ressemblance avec le programme narratif de l'intrusion des vents qui, on s'en souvient, exacerbent l'insoutenable du monde clos. À l'injonction : « Elevez vos cœurs, bons danseurs, levez-les bien haut », répond le : « Et le cœur nous l'avait » du premier développement. Cette thématique, Saint-John Perse a pu la rencontrer de multiples fois chez Nietzsche, en particulier dans *La naissance de la tragédie* :

« Le sombre désert de notre culture fatiguée change d'un coup lorsque Dionysos l'effleure de sa magie ! Un vent de tempête s'empare de tout ce qui est fané, vermoulu, cassé, rabougri, l'enveloppe dans un rouge tourbillon de poussière et l'emporte dans les airs comme un vautour »⁸².

Parlant des livres, Saint-John Perse a pensé aussi au « vermoulu », puisque son manuscrit⁸³ portait ce deuxième verset, finalement supprimé :

<Les écritures aussi désertent... Paroles blanches. Comme termites ; // les fourmis {rousses / pâle} sur deux rangs, vers la sortie des villes. Et foule d'insectes { de mites } pâles aux faubourgs {et les phalènes / noctuelles} en plein jour />

Mais il a finalement préféré une énumération sur le thème du « fané » :

Ha ! qu'on m'évente tout ce lass ! Ha ! qu'on m'évente tout ce leurre ! Sécheresse et supercherie d'autels... Les livres tristes, innombrables, sur leur tranche de craie pâle...

Et qu'est-ce encore, à mon doigt d'os, que tout ce talc d'usure et de sagesse, et tout cet attouchement des poudres du savoir ? comme aux fins de saison poussière et poudre de pollen, spores et sporules de lichen, un émiettement d'ailes de piérides, d'écailles aux volves des lactaires... toutes choses faveuses à la limite de l'infime, dépôts d'abîmes sur leurs fèces, limons et lies à bout d'avilissement – cendres et squames de l'esprit.

Ha ! tout ce parfum tiède de lessive et de fomentation sous verre..., de terres blanches à sépulcre, de terres blanches à foulon et de terre de bruyère pour vieilles Serres Victoriennes..., toute cette fade exhalaison de soude et de falun, de pulpe blanche de coprah, et de sécherie d'algues sous leurs thalles au feutre gris des grands herbiers,

⁸¹ Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, 4^{ème} partie, « De l'homme supérieur », § 20, trad. G. Bianquis et P. Mathias, in *Œuvres*, Flammarion, 2000, p. 587.

⁸² Nietzsche, *La naissance de la tragédie*, (1^{ère} publ. 1872), Trad. Cornélius Heim, Gonthier, coll. "Médiations", 1964, p. 136.

⁸³ Ms. 1 de la Fondation Saint-John Perse, feuillet 5.

Ha ! tout ce goût d'asile et de casbah, et cette pruite de vieillesse aux moulures de la pierre – sécheresse et supercherie d'autels, carie de grèves à corail, et l'infection soudaine, au loin, des grandes rames de calcaire aux trahisons de l'écliptique...

S'en aller ! s'en aller ! Parole de vivant !

Vents, I 4, v 6-10 (186-187)

Cette exceptionnelle prolifération de mots interchangeable – comme si Saint-John Perse nous donnait à lire les palettes de ses manuscrits au lieu d'effectuer une sélection – rend plus accablante encore cette décomposition du savoir mort.

On a beaucoup glosé sur ce mépris du livre, affiché par un auteur qui les fréquenta avec tant d'assiduité. Tentative hypocrite pour cacher ses emprunts multiples et faire croire à la spontanéité de son génie ? L'explication est sommaire. L'obligation faite au critique de dénoncer certaines pratiques douteuses de Saint-John Perse ne doit pas le conduire à ignorer la démarche artistique. Si l'on raisonne en termes dualistes, il y a l'authenticité et l'hypocrisie, et comme l'acteur antique Saint-John Perse avance masqué ; mais si, comme nous le proposons dans nos « prolégomènes »⁸⁴, on adopte le concept de domaine d'Antoine Culioli, la réflexion sera plus riche.

Donnons un exemple en revenant sur la position de Nietzsche face à l'histoire. Le philosophe ne dit pas, d'une façon simpliste, que l'homme d'action doit se détourner du savoir historique :

« Chaque homme, chaque peuple, selon ses fins, ses forces et ses nécessités, a besoin d'une certaine connaissance du passé, tantôt sous forme d'*histoire monumentale*, tantôt sous forme d'*histoire antiquaire*, tantôt sous forme d'*histoire critique*, mais non point comme en aurait besoin une troupe de purs penseurs qui ne fait que regarder la vie [...] mais toujours en vue de la vie, par conséquent aussi sous la domination, sous la conduite suprême de cette vie même. »⁸⁵

Ainsi, l'homme supérieur ne se reconnaît pas à son absence de savoir historique, mais à sa capacité d'action conservée intacte alors même qu'il possède la culture la plus vaste :

« Si l'on voulait imaginer la nature la plus puissante et la plus formidable, on la reconnaîtrait à ceci qu'elle ignorerait les limites où le sens historique pourrait agir d'une façon nuisible ou parasitaire. Cette nature attirerait à elle tout ce qui appartient au passé, que ce soit au sien propre ou à l'histoire, elle l'absorberait pour le transmuier en quelque sorte en sang. Ce qu'une pareille nature ne maîtrise pas, elle sait l'oublier. Ce qu'elle oublie n'existe plus. »⁸⁶

⁸⁴ cf. p. 44.

⁸⁵ Nietzsche, *Seconde considération intempestive*, op. cit., pp. 102-103.

⁸⁶ *Ibidem*, p. 79.

Pour reprendre les termes d'Antoine Culioli, l'homme supérieur peut occuper le *domaine* le plus vaste (le savoir combiné à l'agir) sans basculer pour autant à *l'extérieur* de la *frontière* (le non-agir). L'homme inférieur au contraire, ayant besoin du fort *pouvoir attractif du centre* pour résister à la moindre sollicitation venue de l'extérieur, doit se contenter d'un domaine des plus étroits (dès qu'il sait un peu, il n'agit plus).

Transposé dans le cadre de la culture livresque cela signifie que l'artiste supérieur est celui qui arrive à créer d'une manière originale grâce et en dépit de son érudition. Saint-John Perse en est une parfaite illustration. Encore faut-il qu'il soit capable du geste libérateur que nous avons qualifié d'iconoclaste.

Remarquons cependant que ce geste n'est pas seulement effectué par Saint-John Perse écrivant, mais qu'il est mis en scène dans l'écriture ; c'est encore insister sur l'équivalence du Poète et du narrateur-héros de *Vents*.

Allant jusqu'au bout de sa thématique nietzschéenne, Saint-John Perse va développer le motif de la violence (sans tenir compte du discrédit que la récupération nazie jetait en France sur ce philosophe).

Le héros du poème *Vents* ne recherche pas la sagesse, au sens de la tempérance, mais la transgression qui permet d'échapper au confort et au conformisme.

c) « *Et c'est conseil encore de force et de violence* »⁸⁷ :

Avec ce motif s'exacerbe la transgression du savoir établi. Le relevé exhaustif des images associées serait impressionnant, on peut donc parler d'un leitmotiv. Cependant, fidèle à notre méthode qui consiste à reconstruire la logique narrative de la fable sans trop déroger à la linéarité de la lecture, nous nous arrêterons sur le temps fort de cette intrusion de la violence, en l'occurrence la première section⁸⁸ du développement I 6 « Ivre, plus ivre, disais-tu, de renier l'ivresse... » (*O.C.* pp. 190-192).

Nous constaterons qu'elle pose un problème stylistique majeur pour la narration poétique (que nous rencontrerons à nouveau dans notre étude d'*Amers*) : comment intégrer la parole des personnages ? Les guillemets ont-ils toujours la fonction d'encadrer un dialogue rapporté ? Est-ce la voix du poète-héros que nous entendons ou celle des personnages du drame ? Comment alors les identifier ?

Ce qui frappe en lisant ce passage, c'est d'abord son rythme : les 30 versets sont tous brefs, entre 8 mots (I 6, v 4), et 34 (I 6, v 7). On ne compte pas moins de 45 phrases, et une seule (associant d'ailleurs les deux schèmes verticaux et horizontaux dont nous avons déjà parlé) enjambe le cadre du verset (I 6, v 28-29) ; c'est dire si la lecture en est scandée (scansion renforcée par 11 points d'exclamation). Il suffit de regarder la troisième laisse pour constater le caractère volontariste de cette ponctuation, en accord donc avec l'annonce « parole brève comme éclat d'os » (I 6, v 2).

On oscille entre le péremptoire : « Notre maxime est la partialité, la sécession notre coutume. »⁸⁹ (I 6, v 25) ; et l'injonctif (7 subjonctifs de troisième personne). Plus exactement, nous sommes, comme le dit Searle, dans le « perlocutoire » (parler c'est faire) ; le verbe est un agir, ce qui suppose un auditoire.

Et c'est la deuxième constatation qui s'impose à nous, à la lecture de ce passage : la présence forte d'une foule, en fort contraste avec la solitude de la femme offerte au dieu, dans le développement précédent : « entre vivants » (I 6, v 3 ; v 30), « D'autres » (I 6, v 7), « hommes » (8 occurrences au pluriel)... Cette exaltation collective se déploie dans l'espace : « aux fêtes » (I 6, v 7), « en tous lieux » (I 6, v 9), « aux confins » (I 6, v 10), « de partout » (I 6, v 30).

⁸⁷ Clausule de I 5, v 34 (189).

⁸⁸ Là encore le passage correspond à un feuillet du manuscrit (f°7) ; il y a une relation : page manuscrite / cohérence thématique.

⁸⁹ On aura remarqué la forte structure en chiasme.

Au contraire, ceux qui restent à l'écart de ce ralliement, les individus isolés, sont livrés à la vindicte : le « Songeur » (I 6, v 8-9), et celui qui « vient à manquer à son visage de vivant » (I 6, v 16). Le rapport de forces a changé, par rapport au monde clos de la situation initiale.

Et l'on entend cet étonnant verset I 6, v 4 :

« Aux bas quartiers surtout – la chose est d'importance .

Le narrateur ne nous a pas habitués à ce souffle démocratique ! Nous sommes plus accoutumés à sa superbe aristocratique⁹⁰ que l'on trouve par exemple dans le verset IV 4, v 10 (241) :

« Et vous, hommes du nombre et de la masse, ne pesez pas les hommes de ma race. Ils ont vécu plus haut que vous dans les abîmes de l'opprobre. »

Aussi faut-il s'interroger sur l'identité du locuteur. Une lecture plus attentive révèle une distribution précise, mais délicate à interpréter, des guillemets :

Si l'on excepte le premier verset, les guillemets correspondent à la structure par laisses : ils ouvrent tous les versets des laisses 2, 3, 6 et sont totalement absents des laisses 4, 5, 7 ; par ailleurs ils ferment logiquement l'ensemble 2-3 et la laisse 6 ; la composition qui se fait jour est confirmée par les points de suspension qui encadrent l'ensemble 2-3, lui donnant l'aspect d'une digression entre des versets non guillemetés.

Nous pensons que les guillemets du premier verset ne doivent donc pas être interprétés comme les suivants. Ils sont en fait dus à une auto-citation : « Ivre, plus ivre, disais-tu, de renier l'ivresse... » est la reprise avec une très légère variante⁹¹ de l'anaphore déjà rencontrée en I 3, v 29 (185) ; procédé de reprise, fréquent dans le poème *Vents*, qui permet de structurer l'ensemble en tressant des fils conducteurs.

⁹⁰ Nietzsche, grand défenseur aussi de cette singularité, écrivait : « Toute communauté rend, d'une manière ou d'une autre, en un lieu ou un autre, à un moment ou un autre – "commun" ». Nietzsche, « Par delà le bien et le mal », fragment 284, in *Œuvres*, trad. P. Wotling, *op. cit.*, p. 831.

⁹¹ « Ivre, plus ivre, disais-tu, d'avoir renié l'ivresse... Ivre, plus ivre, d'habiter / La mésintelligence. » *Vents*, I 3, v 29-30 (185).

Les autres guillemets, par contre, sont bien la marque d'un changement de locuteur. Quel est-il ? Pour notre part, en tenant compte de cette section et de ce qui la suit, nous choisissons d'y voir le discours de l'homme qui « se lève dans le vent. » (I 6, v 2), le « philosophe babouviste [qui] sort tête nue devant sa porte » (I 6, v 34) et dont Aragon avait remarqué la présence, au point de se sentir désigné ainsi par périphrase⁹².

Ce serait donc sa harangue qui nous serait donnée à entendre, c'est elle qui aurait cet effet d'entraînement sur la foule assemblée, et obtiendrait l'assentiment du poète. Idée reprise d'ailleurs au verset I 6, v 43 : « Les grandes invasions doctrinales ne nous surprendront pas, qui tiennent les peuples sur leur angle comme l'écaille de la terre. »⁹³. Le poème *Vents*, qui développe souvent la singularité du héros épique, ne néglige pas ici la nécessité d'une participation collective au soulèvement contre les valeurs obsolètes. Mais c'est d'un collectif qui saurait reconnaître la primauté du poète dont on parle.

Ainsi se comprend mieux l'injonction : « Qu'on nous cherche aux confins les hommes de grand pouvoir, réduits par l'inaction au métier d'Enchanteurs. »⁹⁴ (I 6, v 10), qui ne pouvait pas émaner du héros-poète lui-même⁹⁵.

D'ailleurs le lexique n'est pas tout à fait le même suivant le locuteur ; on remarquera la présence de deux idiolectes : l'un, dans les passages entre guillemets, marqué par un grand nombre de mots formés à l'aide de préfixes privatifs : « impatience », « inertie » (étymologiquement : sans art ; malhabile, ignorant.), « inaction », « imprévisibles », « intempérance », « intolérance », « mésintelligence » ; ou de préfixes permettant d'obtenir des antonymes : « descellées », « dénouées », ou marquant l'opposition : « adverses », « Instigatrices » (étymologiquement, *instigare* : piquer contre). Vocabulaire, donc, de la rébellion. Alors que l'autre, hors des guillemets, utilise de nombreux termes juridiques : « Contractants et témoins s'engagent sur les fonds », « prérogative », « en avance d'hoirie », « notre dû ».

On constate qu'une des difficultés de ce poème est l'attribution des paroles mises entre guillemets ; certains indices peuvent nous mettre sur la voie d'une prudence interprétative, comme nous venons de le voir, mais la

⁹² Louis Aragon « Car c'est de l'homme qu'il s'agit », *Les Lettres françaises* du 3 au 9 novembre 1960. Article repris dans *Honneur à Saint-John Perse*, pp. 576-584 (passage sur le philosophe babouviste : p. 580).

⁹³ cf. aussi *Vents*, I 3, v 13 (184).

⁹⁴ Avec ce pluriel à « Enchanteurs », alors qu'il était au singulier en I 5, v 26.

⁹⁵ On avait déjà une intervention claire de l'assistance en I 2, v 12 – « Parler en maître, dit l'Écouteur. »

ligne de démarcation n'est pas toujours nette ; le vent d'insurrection qui souffle ici et la violence sont partout présents. Dans le rythme, dans le lexique, dans les actes mis en scène aussi : « qu'on lui tienne de force la face dans le vent ! »⁹⁶ (I 6, v 16) – hors guillemets – , ou encore plus nettement, un peu plus loin dans le même développement – entre guillemets cette fois – : « Et si l'homme de talent préfère la roseraie et le jeu de clavecin, il sera dévoré par les chiens. » (I 6, v 46)⁹⁷.

Où l'on retrouve Nietzsche :

« On doit réviser ses opinions au sujet de la cruauté et ouvrir les yeux ; on doit apprendre à perdre enfin patience [...] Presque tout ce que nous appelons "culture supérieure" repose sur la spiritualisation et l'approfondissement de la cruauté – voilà ma thèse ; [...] tout vouloir - connaître renferme déjà une goutte de cruauté »⁹⁸

La dernière phrase confirme que la transgression qui nous occupe ici est bien celle d'un savoir. On se tromperait bien sûr lourdement sur le sens des mots en ramenant cette violence à un simple comportement physique dans la sphère sociale ; aller au-delà des apparences, ne pas se laisser prendre aux pièges des illusions d'une morale que Nietzsche qualifie de « plébéienne et chrétienne » (donc disqualifie), se revendiquer un Esprit libre, cela passe par la violence philosophique. Nietzsche précise, dans le même fragment :

« faire preuve de profondeur et de radicalité revient déjà, à tout coup, à faire violence, à vouloir faire mal à la volonté fondamentale de l'esprit, qui veut sans relâche gagner l'apparence et les surfaces ».

Cette thématique nietzschéenne, Saint-John Perse l'intègre à la problématique des écrivains du début du siècle qui repensent l'héritage romantique à la lumière des écrits freudiens. Quelle place donner au songe, à la voyance poétique, à l'inconscient ? Notre extrait s'inscrit dans le débat, et prend parti :

⁹⁶ L'expression « Sifflez, faillis ! Les vents sont forts ! » (I 6 ; 27) est difficile à interpréter ; peut-être faut-il se situer dans le vocabulaire de la marine ; Littré précise qu'un *failli* désignait un « mauvais novice », un « homme sans capacité, à bord d'un bâtiment », par ailleurs, *Siffler un commandement*, se dit quand on le répète au sifflet pour qu'il soit entendu par tout l'équipage ; ceux qui manquent de courage seraient donc contraints par les forts à participer quand même à la manœuvre, sens qui correspond au verset I 6 ; 16 .

⁹⁷ Il faut relire la méditation sur l'aventure, inspirée à Joseph Kessel par Henry de Monfreid, dans *Fortune carrée* (Julliard, 1955, pp. 205-208). Dans son oasis, aux confins de l'Abyssinie, l'aventurier ne peut s'empêcher de jouer les vieilles mélodies d'Armorique : « Quand je pense que j'ai fait venir ce clavecin de Bretagne, que les chameaux l'ont porté de Dirrédaoua ici par la piste des caravanes ! Quand on est capable de cela, malgré Abdi, En-Daïré, malgré Youssouf, il n'y a pas de remède. »

⁹⁸ Nietzsche, « Par delà le bien et le mal », fragment 229, in *Œuvres*, trad. P. Wotling, *op. cit.*, p. 770.

- D'une part en condamnant un certain usage de la rêverie :

« Ceux qui songeaient les songes dans les chambres se sont couchés hier soir de l'autre côté du Siècle, face aux lunes adverses.

Vents, I 6, v 6 (190)

L'isolexisme par dérivation : « songeaient les songes », figure aimée de Saint-John Perse⁹⁹, dénonce dans ce contexte, par son effet de miroir, une complaisance toute narcissique. Condamnation reprise un peu plus loin : « Fini le songe où s'émerveille l'attente du Songeur » (I 6, v 8). Ce n'est pas le songe en soi qui est refusé, mais cette délectation délétère. Et c'est tout naturellement que l'on retrouve l'opposition entre le clos et l'ouvert : « dans les chambres » / « les fontaines peintes au minium » ; entre les gisants et les vivants : « se sont couchés » / « Nous y levons face nouvelle » (I 6, v 15) ; entre le passé et le présent : « hier soir de l'autre côté du Siècle, face¹⁰⁰ aux lunes adverses¹⁰¹ » / « un cent d'épées¹⁰² nouvelles s'avive au fil de l'heure » (I 6, v 18). Ainsi Saint-John Perse prend ses distances avec des penseurs comme Paul Valéry qui célèbrent la « chambre » comme lieu privilégié de la méditation. Avec Nietzsche, peut-être, qui disait, parlant de lui-même :

« Celui qui prend ici la parole n'a, au contraire, rien fait jusqu'à présent que de réfléchir : comme un philosophe et un ermite d'instinct qui trouva son avantage à l'écart, en marge, dans la patience, dans la temporisation, dans la retraite »¹⁰³.

- D'autre part en valorisant la recherche active, transgressive, d'une irruption du dionysiaque, c'est-à-dire de la part d'ombre de l'Être d'où va paradoxalement surgir l'inspiration créatrice :

« Qu'on nous cherche aux confins les hommes de grand pouvoir, réduits par l'inaction au métier d'Enchanteurs.

« Hommes imprévisibles. Hommes assaillis du dieu. Hommes nourris au vin nouveau et comme percés d'éclairs.

« Nous avons mieux à faire de leur force et de leur âl occulte.

Vents, I 6, v 10-12 (190)

⁹⁹ Autre exemple en III 1, v 8 « trouer la vase des vasières » ; l'isolexisme est un trait de style présent dès les premiers textes de Saint-John Perse : « pour n'envier pas les voiles des voiliers », *Écrit sur la porte* ou : « les palmes des palmiers qui bougent ! », *Images à Crusoé*.

¹⁰⁰ Tout à la fois nom et élément de la locution prépositive.

¹⁰¹ Lat. *adversus* = qui est en face.

¹⁰² Les rayons du soleil sont très souvent associés à l'image du glaive chez Saint-John Perse.

¹⁰³ Nietzsche, *Le nihilisme européen*, trad. A. Kremer-Marietti, éditions Kimé, 1997, p. 29 aphorisme 3.

Cette valorisation sera plus nette encore dans un autre passage de *Vents*, le développement III 5, qui présente de nombreuses similitudes avec celui que nous venons d'étudier, puisque nous y retrouvons les mêmes caractéristiques typographiques, rythmiques, lexicales et thématiques :

« Qu'ils n'aillent point dire : tristesse..., s'y plaisant – dire : tristesse..., s'y logeant, comme aux ruelles de l'amour.

« Interdiction d'en vivre ! Interdiction faite au poète, faite aux fileuses de mémoire. Plutôt l'aiguille d'or au grésillement de la rétine !

Vents, III 5, v 10-11 (227)

Certains versets expliquant alors très clairement que devant le carcan de la pensée purement rationnelle, le poète, l'homme plus généralement, se doit d'écouter les forces obscures de l'inconscient, « révérence au Soleil noir d'en bas ! » (III 5, v 22) :

« Ou comme l'Initié, aux fêtes closes de la mi-nuit, qui entend tout à coup céder le haut vantail de cèdre à la ruée du vent – et toutes torches renversées, dans la dispersion des tables rituelles s'aventurent ses pas, et le filet du dieu d'en bas s'est abattu sur lui, et de toutes parts l'aile multiple de l'erreur, s'affolant comme un sphex, lui démêle mieux sa voie –

« Je te licencierai, logique, où s'estropiaient nos bêtes à l'entrave.

Vents, III 5, v 15-16 (228)

Dans cette volonté de laisser venir à soi le flot farouche du chant profond et le refus de se complaire dans le songe, dont nous parlions ci-dessus, se retrouve la double exigence orphique dont parle Charles Segal¹⁰⁴ :

« la puissance magique de l'artiste, son courage face à l'obscurité, son plongeon désespéré dans les profondeurs du cœur et du monde, et l'espoir, le besoin de revenir nous conter le voyage »

On devine aussi le potentiel de forces divergentes latent dans ce conflit entre abandon et maîtrise ; cela va inscrire dans l'écriture persienne une très forte tension ; nous y reviendrons longuement à la fin de notre étude.

¹⁰⁴ Charles Segal, *Orpheus, The myth of the poet*, The John Hopkins University Press, Baltimore and London, 1989, p. 198). Cité par Colette Camelin, *Mythes et histoire dans les poèmes d'exil de Saint-John Perse*, Université de Lille III 9-10 juin 1995, 14 p., dactylographie de la communication au Colloque *Systèmes mythologiques*.

4. La transgression temporelle :

Nous avons vu que le motif de la violence amenait Saint-John Perse à ouvrir sa narration à d'autres actants que le Poète lui-même. Ce dernier, devenu héros épique, se trouve maintenant à la tête de tous les audacieux.

a) L'ascendance¹⁰⁵ du poète :

Le héros est, comme tous les hommes, prisonnier des bornes temporelles de son existence, souvent brève puisque périlleuse. Un des lieux communs de l'*épos* veut qu'il transgresse ces limites d'une part en s'inscrivant dans une ascendance qui l'apparente aux dieux et d'autre part en restant, comme père fondateur, dans la mémoire d'une communauté humaine pour laquelle il a conquis un espace de peuplement. Dans le poème *Vents* la visée est laïcisée, mais il est vrai qu'une donnée très forte reste l'inscription du poète dans une lignée héroïque¹⁰⁶ qui l'a précédé dans sa marche vers l'ouest réel ou allégorique.

Et c'est tout le chant III qu'il faudrait relire et analyser. Pour des raisons de présentation pratique, nous nous limiterons à l'étude des deux premiers développements¹⁰⁷, ce sera pour nous l'occasion de rendre compte de quelques procédés d'amplification à l'œuvre dans le poème.

Les développements 1 et 2 (*O.C.* pp. 217-221) présentent, dans un ordre sinon strictement historico-chronologique du moins linéaire et logique, les vagues de pénétration successives des Européens sur le continent nord-américain, celles :

- de la découverte : « chercheurs de routes », « forceurs de pistes » etc. (III 1, v 2-3)
- de la conquête : « Les Cavaliers », « hommes sous le fer » etc. (III 1, v 6-9)
- des pionniers : « Des hommes de fortune » etc. (III 2, v 2-3)
- du commerce : « hommes d'échange et de négoce » etc. (III 2, v 4)

¹⁰⁵ Dans les deux sens du mot.

¹⁰⁶ Nous avons rappelé p. 103 le travail de Carol Rigolot sur la Biographie "épique" de Saint - John Perse dans la Pléiade.

¹⁰⁷ Pour une analyse stylistique du quatrième développement, se reporter à l'article d'Amina Chenik, « *Vents* III 4, explication de texte » in : *Souffle de Perse* 7, mai 97, pp. 4-9. Nous partageons le commentaire à quelques nuances près, en particulier lorsque A. Chenik suppose des jugements de valeur de la part de Saint-John Perse – sans démonstration vérifiable. Par exemple : « Perse dénonce l'erreur des exécutants serviles dans les laboratoires, les manipulateurs [etc.] ; l'erreur des chercheurs perdus dans leurs mirages, [...] ».

- de l'administration civile : « hommes de justice », « Gouverneurs » etc. (III 2, v 4) et religieuse : « les gens de Papauté », « les Chapelains » etc. (III 2, v 5-8)
- de l'émigration des parias : « Protestataires », « gens de péril et gens d'exil, et tous bannis » etc. (III 2, v 11)
- de la recherche scientifique et technologique : « les hommes de science – physiciens, pétrographes et chimistes » etc. (III 2, v 12-14)
- de la pensée et des arts : « les grands aventuriers de l'âme » (III 2, v 13-14)
- pour en arriver finalement au poète lui-même : « Je » (III 2, v 17).

Les deux développements sont donc très liés, et fortement structurés, comme le soulignent (en III 2) les connecteurs temporels : « Et puis vinrent », « S'en vinrent aussi », « Et après eux s'en vinrent », « Et avec eux aussi », « encore », « Enfin », « Et voici ». Les deux développements sont rythmés par les relances de la conjonction « et », placée 12 fois sur 28 en tête de verset !

Cette succession chronologique est nécessaire d'une part pour inscrire le poète dans une lignée, ou plutôt une ascendance héroïque choisie et non subie, d'autre part pour inscrire la poésie dans le champ social. Mais elle pose un problème de cohérence à Saint-John Perse, si l'on pense que les vagues de peuplement se succèdent, que la vie donc s'organise, et que cette accumulation va à l'encontre de l'avancée vers « la face brève de la terre » instaurée après dispersion des bornes et repères.

Saint-John Perse va résoudre ce piège en doublant la succession historique d'une progression vers l'essentiel :

- D'une part, plus on avance, plus s'établit une hiérarchie entre tous ces types d'hommes nommés : nous allons de la violence primaire du registre guerrier à l'acuité intellectuelle de l'épopée scientifique, en passant par la tonalité de la douceur humaine, faisant du poète l'aboutissement d'une longue maturation : « Telle est l'instance extrême où le Poète a témoigné. » (III 6, v 1).

- D'autre part, l'exploration, de géographique, se fait scientifique, pour finalement pénétrer les profondeurs humaines ; on passe de la longue-vue du marin¹⁰⁸ au microscope du biologiste¹⁰⁹, pour finir, là encore, par « l'œil occulte » du poète qui recherche plus profondément encore : *au foyer de la force l'étincelle même de son cri !...* » (III 2, v 14).

De cette énumération, nous retiendrons deux aspects stylistiques :

Soulignons d'abord le procédé d'emboîtement, plusieurs fois mis en œuvre. Par exemple au verset III 1, v 1, Saint-John Perse commence par un terme générique : « hommes », puis il ponctue avec les deux points « : » afin d'ouvrir une première énumération « chercheurs de... », « forceurs de... », enfin il utilise le tiret « – » pour ouvrir une deuxième énumération introduisant des termes encore plus précis : « Commentateurs de... » « Capitaines de... » « Légats d'... ». En parlant de détermination de 1^{er} ou de 2nd niveau, selon la ponctuation et en numérotant (a,b,c) en fonction de l'ordre d'apparition des éléments dans le verset, nous obtenons les tableaux de la page suivante :

¹⁰⁸ III 3, v 3 : « qui sur les plaines bleuissantes menaient un œil longtemps froncé par l'anneau des lunettes. »

¹⁰⁹ III 2, v 14 : « Car notre quête n'est plus de cuivres ni d'or vierge, n'est plus de houï lles ni de naphthes, mais comme aux bouges de la vie le germe même sous sa crosse. » De même, en III 4, v 26, on retrouvera une allusion aux lunettes astronomiques : « les redresseurs de torts célestes, les opticiens en cave et philosophes polisseurs de verres. »

1 ^{er} niveau	2 nd niveau (:)	3 ^{ème} niveau (–)
« hommes »	« chercheurs », « forceurs »	« Commentateurs », « Capitaines », « Légats »
a	b	c

Cette construction¹¹⁰ gigogne du verset, se retrouve, avec une ponctuation inversée, en (III_{2, v 12}) :

1 ^{er} niveau	2 nd niveau (:)	3 ^{ème} niveau (–)
« hommes de science »	« flaireurs », « scrutateurs », « déchiffreurs », « lecteurs ».	« physiciens, pétrographes et chimistes »
a	c	b

Malgré l'inversion, on constate que les tirets correspondent à une détermination plus précise que les deux points.

Le verset III_{2, v 9} offre (grâce au point virgule qui le sépare en deux ensembles) une autre combinaison encore, que l'on pourr ait schématiser ainsi :

1 ^{er} niveau	2 nd niveau (:)	3 ^{ème} niveau (–)
« Protestataires »	∅	« objecteurs », « ligueurs », « dissidents », « rebelles », « doctrinaires »
a		b
« gens de péril », « gens d'exil », « bannis »	« les évadés », « les oubliés », « les transfuges »	« précurseurs », « extrémistes » « censeurs » ¹¹¹
d	e	c

Si un seul emboîtement est actualisé, le manque est compensé par une surabondance des hyponymes, par exemple en III_{2, v 10} ; l'impression de profusion est d'autant mieux maintenue que les noms sont peu familiers et ralentissent la lecture :

1 ^{er} niveau	2 nd niveau (:)	3 ^{ème} niveau (–)
« hommes de lubie »	∅	« sectateurs », « Adamites », « mesmériens », « spirites », « ophiolâtres » « sourciers »
a		b

¹¹⁰ On la retrouve en III_{4, v 5-10}.

¹¹¹ Le tiret est postposé.

Un deuxième procédé, utilisé dans le deuxième développement, permet à Saint-John Perse d'amplifier son propos : donner la parole à la catégorie d'hommes qu'il vient d'inclure dans l'énumération.

- III 2, v 5 (219)
[.] *les Chapelains en selle et qui rêvaient, le soir venu, de beaux diocèses jaune paille aux hémicycles de pierre rose :*
 - III 2, v 6
« *çà ! nous rêvions, parmi ces dieux camus ! Qu'un bref d'Eglise nous ordonne tout ce chaos [..] »*

- III 2, v 7
S'en vinrent aussi les grands Réformateurs [..] :
 - III 2, v 8 (220)
« *Qu'on nous ménage, sur deux mers, les baies nouvelles pour nos fils, et, pour nos filles [..] »*

- III 2, v 10
[.] *Et quelques hommes encore sans dessein – de ceux-là qui conversent avec l'écureuil gris et la grenouille d'arbre, avec la bête sans licol et l'arbre sans usage :*
 - III 2, v 11
« *Ah ! qu'on nous laisse, négligeables, à notre peu de hâte.[..] »*

- III 2, v 13 (avec un passage du récit au présent de narration) :
[.] *les grands aventuriers de l'âme sollicitent en vain le pas sur les puissances de matière. Et voici bien d'un autre schisme, ô dissidents !...*
 - III 2, v 14
« *Car notre quête n'est plus de cuivres [..] »*

La tresse polyphonique renforce le lien du héros-poète avec ses prédécesseurs¹¹² sur les routes d'aventure ; mais nous remarquerons que la prosopopée est une forte transgression temporelle puisqu'elle installe les absents dans une communauté présente, le passé est nié au profit de l'instant, le poète, comme dans un rituel chamanique a évoqué les morts, ressuscitant leur possibilité d'agir *hic et nunc* pour les « vivants ».

¹¹² Nous nous bornons aux humains, mais il serait intéressant d'élargir à la chaîne végétale et animale cette convocation d'époques révolues.

b) L'instant¹¹³ :

Ainsi nous retrouvons-nous pleinement d'accord avec Jean Bollack lorsqu'il affirme :

« Le poète transgresse les bornes. Il pénètre, ainsi accordé au mouvement, dans la simultanéité du Devenir. Parce qu'il vit au-delà des bornes, il peut mêler l'avenir au passé. La durée du poème se réduit à un instant. Elle n'évoque pas le temps vécu, si ce n'est le temps tout entier »¹¹⁴.

Les mystiques et les philosophes, dont Plotin, se sont interrogés sur cette expérience étrange de l'extase, de l'éclat de la révélation dans l'instant, alors qu'il a fallu une longue ascèse pour lui donner chance d'apparaître. Mais si elle se produit, alors se mêlent « la stupeur, l'étonnement joyeux, le désir, l'amour et l'effroi accompagnés de plaisir »¹¹⁵.

Il semble que ce soit une expérience de cet ordre, transposée sur le plan esthétique, que le poète de *Vents* cherche à vivre au bout de son cheminement transgressif. Le raccourci de l'instant entre dans un réseau des plus importants du poème, celui de la dénudation, de la concision, du tranchant, de l'aigu, de la brièveté, de la violence même, qui se traduit par des images aussi fondamentales que celles de l'éclair, du cri. Et nous touchons là au problème qui a passionné les poètes au tournant du XIX^e et du XX^e siècle : celui de l'Illumination poétique.

C'est sur cette aventure poétique du héros de *Vents* qu'il nous faut maintenant nous pencher. Vivant cette expérience sur le mode transgressif du désir, le héros ne manque pas d'être confronté à la stupeur et l'effroi dont parlait Plotin, d'où une interrogation sur le bien-fondé de sa démarche.

¹¹³ Sur la thématique de l'instant et de l'éclair, relire J.-P. Richard, *op. cit.*, pp. 61-62.

¹¹⁴ Jean Bollack, « En l'an de paille », in *Honneur à Saint-John Perse*, Paris, Gallimard, 1965, p. 478.

¹¹⁵ Plotin, *Ennéade I*, 6.

5. L'expérience artistique : l'aporie de la transgression :

Toutes les phases transgressives que nous avons étudiées sur le plan spatial, temporel ou cognitif, peuvent se lire en rapport avec l'acte créatif ; il suffit pour s'en convaincre de reprendre les étapes du procédé inventif telles que les a fixées Judith Schlanger¹¹⁶ dans le cadre de la pensée scientifique et d'y rapporter notre connaissance du poème *Vents* :

La crise qui motive (au sens étymologique de mettre en mouvement) :

Judith Schlanger, songeant à l'histoire de la science, parle de « la fonction heuristique des crises » ; c'est-à-dire que la pensée inventive ne peut vraiment se libérer de « l'inertie rigide des cadres » que si le « malaise » ou « l'échec » est fortement ressenti par la communauté scientifique.

On pense à la situation initiale du poème et à l'exacerbation provoquée par l'arrivée des *Vents*.

Les levées de l'auto-censure :

« Le déclic créateur est lié à un processus psychologique de régression, à une levée des contrôles intellectuels, un glissement vers un équilibre mental plus primitif et plus émotif. C'est un recul vers du moins intégré, une régression vers un état d'affectivité élémentaire et de liaisons oniriques. Alors peuvent se nouer des connexions incongrues ».

Inutile de dire que de très nombreux mots de cette citation rappellent fortement la lecture que nous venons de faire du poème ; nous avons là confirmation de bien des points étudiés.

l'illumination :

qui survient à l'improviste (cf *Vents* IV, 3), se donne d'emblée comme un tout (cf. « la chose même », « l'étincelle de son cri »)

Le passage de l'invention privée à l'acceptation collective :

C'est-à-dire que la « synthèse intuitive » doit être « élaborée, objectivée et rendue accessible par une œuvre » et acceptée par la communauté.

¹¹⁶ Judith Schlanger, et Isabelle Stengers, *Les concepts scientifiques*, Gallimard, coll. 'Folio / Essais', 1991. Chaque phase du processus (qui doit beaucoup à Poincaré) est décrite à l'aide de citations que l'on retrouvera, respectivement : p. 115 ; p. 79 ; p. 77 ; p. 81.

Les deux derniers points sont ceux qui vont nous occuper dans cette section ; notons, au préalable, qu'on est tout à fait fondé à voir dans le poème *Vents* une mise en intrigue de la démarche créatrice.

À ce cheminement du procédé inventif, Saint-John Perse a rajouté l'analyse des sentiments éprouvés par l'artiste créateur : alternance de ferveur, de doute – angoisse du questionnement sur la validité d'une démarche qui est celle de l'exil avant d'être celle du partage.

La ferveur nous en avons déjà parlé avec le motif de la violence, abordons le doute :

a) *Les tentations du doute :*

En effet, – en dépit de cette foi quasi-guerrière qui s'exprimait par les transgressions multiples vécues sur le mode de la violence, de l'intransigeance – le héros connaît parfois de douloureux moments de désespérance.

Ceux-ci, conformément à la thématique de *Vents*, sont présentés comme une conséquence d'une accalmie éolienne ; le vent qui mollit, pour un marin, c'est l'ennui qui s'installe, pour un poète, c'est l'inspiration qui se tarit, Saint - John Perse fut l'un et l'autre.

*...Eâ, dieu de l'abîme, les tentations du doute seraient promptes
Où vient à défaillir le Vent...[...]*

Vents, I 7, v 1-2 (195)

Le nom du Dieu mésopotamien « Eâ », est déjà dans son signifiant une onomatopée du bâillement ; remarquons cependant le conditionnel. Il semble que ce déficit d'énergie n'ait comme rôle que de relancer le rythme dramatique du poème ; ce dernier ne pourrait se maintenir longtemps dans une intensité paroxystique, l'acmé se nourrit de la perte. C'est ce que confirme la suite du poème :

*[...] Mais la brûlure de l'âme est la plus forte,
Et contre les sollicitations du doute, les exactions de l'âme sur la chair
Nous tiennent hors d'haleine, et l'aile du Vent soit avec nous !*

Vents, I 7, v 2-4 (195)

Le risque d'une chute de l'intensité des vents est perçu comme un aiguillon supplémentaire pour l'impatience ; comme si – l'inspiration poétique pouvant à tout moment faire défaut au poète –, il fallait encore, avec plus d'urgence, se plonger à corps perdu dans la création et vite noter les bribes de phrases, les visions éphémères, qui jaillissent ici ou là :

« À moins qu'il ne se hâte, en perdra trace mon poème... Et vous aviez si peu de temps pour naître à cet instant... »

Vents, III 6, v 5 (229)

Mais le doute est nécessaire aussi à l'apologétique :

« Défaillir », qui s'inscrit dans un réseau parcourant tout le poème (cf. annexe 30 p. 425), dit bien sûr la perte en énergie du vent, mais le verbe se double d'un sens moral particulièrement prégnant ; le vent manque à son devoir. Les mots « âme », « tentation », ¹¹⁷ élèvent même d'un degré l'instance mise en cause ; les textes sacrés nous offrent plusieurs exemples célèbres de tentations (depuis la première d'Adam et d'Eve, jusqu'à celle du Christ lui-même, pour se limiter à la culture chrétienne).

Notons cependant un paradoxe :

Alors que dans le registre religieux la tentation est un appel du démon à la transgression, ici il s'agit d'un mouvement qui est l'exact inverse : la tentation est un appel à remettre en cause la transgression, à rentrer dans le rang.

C'est la tentation du 'nihilisme passif' ¹¹⁸, provoqué, dit Nietzsche, par « La chute des valeurs cosmologiques » ¹¹⁹ ; et « quand à tout événement nous aurons cherché un "sens" qui n'y est pas » le doute métaphysique se traduira par un état psychologique morbide :

« le chercheur perd finalement courage. Le nihilisme est alors la prise de conscience d'un long gaspillage de force, le tourment de l'inutilité de tout, c'est l'incertitude, le manque d'occasion de se rétablir d'une manière ou d'une autre, de se consoler encore de quoi que ce soit – la honte de soi-même, comme si l'on s'était fait trop longtemps illusion » ¹²⁰.

« Prise de conscience d'un long gaspillage de force » ; la sanction est implacable pour qui aurait la lucidité de reconnaître que ce qui a guidé sa vie n'était qu'« illusion ». Le doute peut donc déboucher sur une crise plus grave ; c'est ce qui va survenir au chant IV.

... C'étaient hier. Les vents se turent. [...]

Vents, IV 1, v 1 (233)

Le passé simple marque d'autant mieux la brutalité du procès que ce temps n'est apparu qu'une seule fois dans les quatre développements

¹¹⁷ cf. de même l'expression : « et l'aile du Vent soit avec nous ! » (I 7, v 4) qui calque la formule rituelle : « Que le Seigneur soit avec nous ! »

¹¹⁸ Nous verrons qu'il existe aussi un « nihilisme actif ».

¹¹⁹ Nietzsche, *Le nihilisme européen*, op. cit. p. 36, aphorisme 12.

¹²⁰ *Ibidem*.

précédant ce passage. Alors le doute se traduit immédiatement par une interrogation :

[...] – *N'est-il rien que d'humain ?*

Vents, IV 1, v 1 (233)

Interrogation reprise quelques versets plus loin et même doublée d'une variante :

... Et au delà, et au delà, qu'est-il rien d'autre que toi-même – qu'est-il rien d'autre que d'humain ?... [...]

Vents, IV 2, v 35 (238)

On perçoit que l'interrogation est fondamentale ; nous ne sommes plus dans le domaine du doute passager ; il s'agit de savoir si la quête a sa raison d'être, ou n'est que la poursuite d'une « illusion ». Narrativement aussi ce doute est essentiel, car il ouvre la possibilité d'un renversement, d'une péripétie, au sens d'Aristote : « le changement en leur contraire des actions accomplies ».

b) Le mutisme :

Rappelons ce qui avait motivé l'aventure poétique : dans le monde clos, du début de la fable, la littérature ne pouvait être que figée ou utilitaire, c'est-à-dire morte ou détournée de sa vocation. Par ses transgressions, le narrateur a refusé l'asservissement ordinaire du discours, pour oser l'ambition poétique. Celle-ci est de l'ordre de la quête :

« Car notre quête n'est plus de cuivres ni d'or vierge, n'est plus de houilles ni de naphthes, mais comme aux bouges de la vie le germe même sous sa crosse, et comme aux antres du Voyant le timbre même sous l'éclair, nous cherchons, dans l'amande et l'ovule et le noyau d'espèces nouvelles, au foyer de la force l'étincelle même de son cri !... »

Vents, III 2, v 14 (220)

C'est-à-dire que le héros-poète ne s'intéresse pas à ce que les hommes connaissent déjà, à ce que les discours ont déjà dit ; il part à la recherche d'un inconnu fondamental, qui est antérieur au langage articulé : « le timbre¹²¹ même sous l'éclair », « l'étincelle même de son cri ».

C'est pour cela qu'il doit licencier la logique (cf. III 5, v 16) – le *vous* trop rationnel du philosophe –, et se fier dans un premier temps au *θυμός* : le courage et la colère du héros épique, afin de fuir la cité enclose, pour s'ouvrir

¹²¹ Saint-John Perse à F. Kemp *op. cit.* p. 63 : « L'explosion (sonore) que déclenche l'éclair ».

enfin à la périlleuse *μῶνια* : la folie, la frénésie dionysiaque, pour se faire le réceptacle du délire prophétique.

L'ambition est encore plus grande puisque, d'une part, le poète n'entend pas se contenter d'une démarche ésotérique : « Le cri ! le cri perçant du dieu ! qu'il nous saisisse en pleine foule, non dans les chambres, (III 6, v 23) ; et que, d'autre part, il se voudrait témoin lucide de ce coup frappé sous « l'éclair » de l'inspiration : « Mais attentif à sa lucidité, jaloux de son autorité, et tenant clair au vent le plein midi de sa vision » (III 6, v 22).

On comprend alors que le but se dérobe plusieurs fois :

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

Vents, II 2, v 38 (204)

« À moins qu'il ne se hâte, en perdra trace ton poème... » Ô frontière, ô mutisme ! Aversion du dieu !

Vents, IV 1, v 2 (233)

« Aversion », Saint-John Perse lui-même le précise à son traducteur allemand, est à prendre dans son sens étymologique : le dieu se détourne, insensible à l'appel de sa créature ; c'est une des façons d'illustrer et de magnifier le concept philosophique de mutisme.

Mais le mutisme n'est pas toujours modalisé négativement chez Saint-John Perse. On en trouverait des emplois particulièrement positifs dans son poème *Oiseaux* :

Longue jouissance et long mutisme... Nul sifflement, là-haut, de frondes ni de faux. Ils naviguaient déjà tous feux éteints, quand descendit sur eux la surdité des dieux...

Oiseaux, X , v 6 (420)

Laconisme de l'aile ! ô mutisme des forts... Muets sont-ils, et de haut vol, dans la grande nuit de l'homme. Mais à l'aube, étrangers, ils descendent vers nous : vêtus de ces couleurs de l'aube – entre bitume et givre – qui sont les couleurs mêmes du fond de l'homme... Et de cette aube de fraîcheur, comme d'un ondolement très pur, ils gardent parmi nous quelque chose du songe de la création.

Oiseaux, XIII , v 5 (426-7)

Nous en avons aussi des exemples dans le poème *Vents* ; qu'on se souvienne de la femme choisie « Pour son mutisme et pour sa grâce » (I 5, v 19) et qui, visitée par le dieu, ne pourra proférer la moindre parole :

Et frappée de mutisme, au matin, qu'elle nous parle par signes et par intelligence du regard.

Vents, I 5, v 24 (189)

Cette ambiguïté va rendre très problématique l'interprétation de la fin du chant III :

Poète encore parmi nous... Cette heure peut-être la dernière... cette minute même !... cet instant !

– *Le cri ! le cri perçant du dieu sur nous ! »*

.....

Vents, III 1, v 30-31 (230)

Versets d'une grande intensité dramatique qui disent l'urgence et le paroxysme de l'appel proféré par le poète. Mais comment interpréter cette ligne énigmatique, composée de simples points, qui suit l'appel. Le poète a-t-il atteint le but quasi mystique qu'il se proposait ?

Cette ligne n'est pas une ponctuation, mais bien un véritable verset, non-écrit, "blanc" pourrait-on dire. Plusieurs interprétations s'offrent alors au lecteur :

- cette clause peut figurer le lieu de l'indicible – ce qui supposerait cependant que « L'Écouteur » a eu « sa réponse » ;
- ou celui de l'inaudible – en ce cas elle marquerait un échec, « l'aversion » du dieu ;
- à moins qu'elle ne figure la mort et l'infini.

La lecture linéaire du poème ferait pencher l'interprétation du côté de l'échec, puisque le verset suivant est :

... C'étaient hier. Les vents se turent. – N'est-il rien que d'humain ?

Vents, IV 1, v 1 (233)

Mais le dernier verset du poème suppose lui une réussite :

[...] et mon cri de vivant sur la chaussée des hommes, de proche en proche, et d'homme en homme,

Jusqu'aux rives lointaines où déserte la mort !...

Vents, IV 6, v 24-25 (230)

Ce cri peut être assimilé à celui du dieu puisque le Poète qui le profère ne demandait qu'à être un relais :

« Le cri ! le cri perçant du dieu ! qu'il nous saisisse en pleine foule, non dans les chambres,

« Et par la foule propagé qu'il soit en nous répercuté jusqu'aux limites de la perception...

Vents, III 6, v 23-24 (230)

La ligne de points pourrait alors être interprétée positivement comme la trace d'une rencontre ; si cette trace avoue une impuissance à dire le sacré dans le langage humain, cela confirme d'autant plus la transcendance de la rencontre ; sachant que « la forme dionysiaque de la transcendance est l'extase »¹²². On rejoindrait ainsi les propos d'Henri Maldiney – qui ne visent pas Saint-John Perse en particulier, mais la démarche poétique en général – lorsqu'il cite Heidegger :

« 'Le dire de la pensée n'arriverait à s'apaiser et ne trouverait son être que s'il devenait impuissant à dire ce qui doit rester au-delà de la parole. Une telle impuissance conduirait la pensée devant la chose' »¹²³

et H. Maldiney commente ainsi l'auteur de *L'Être et le Temps* :

« Cette impuissance n'est pas au départ, mais [...] en un sens à établir, elle se conquiert elle-même. La parole poétique est capable de cette impuissance, d'une impuissance qui précisément lui est propre, parce qu'elle implique une lucidité puissancielle, lucidité non de savoir mais de puissance, qui lui révèle sa limite et le sens de sa limite »¹²⁴.

Le commentaire aurait plu à Saint-John Perse : on y trouve la démarche active qui est celle du héros de *Vents*, l'oxymore (« capable de cette impuissance ») qui rappelle « Notre salut est [...] dans la sagesse et dans l'intempérance » (I 6, v 13), « L'intempérance est notre règle, l'acrimonie¹²⁵ du sang notre bien-être » (I 6, v 23)¹²⁶ ; quant à la formule d'Heidegger, elle contient cette idée qui lui est si chère : « Non point l'écrit, mais la chose même. Prise en son vif et dans son tout » (III 6, v 9). Idée qui parcourt l'ensemble de l'œuvre et qui nous occupera dans notre étude d'*Amers*.

Pour autant, même si on convient que le héros de *Vents* a surmonté les moments de doute et a obtenu ce qu'il désirait le plus : l'illumination poétique, il n'est pas encore quitte de tout souci métaphysique. Si l'on reprend la liste établie par Judith Schlanger, il n'a parcouru que trois étapes sur quatre dans sa quête artistique : reste le problème du passage de l'aventure « privée » à sa socialisation ; et c'est un autre « effroi » que l'intrigue va intégrer, même si cette étape ne trouvera son épilogue qu'avec le poème *Amers* comme nous aurons à le démontrer.

¹²² Henri Maldiney, *L'art, l'éclair de l'être*, Editions Comp'Act, coll. 'Scalène', 1993, p. 187.

¹²³ Martin Heidegger, *L'expérience de la pensée*, (écrit en 1947), trad. André Préau, in *Questions III*, Gallimard, 1966, p. 35.

¹²⁴ Henri Maldiney, *op. cit.* p. 52.

¹²⁵ 'L'acrimonie du sang' est une ancienne expression médicale désignant une action corrosive des humeurs ; il y a donc habituellement antinomie avec la notion de « bien-être ».

¹²⁶ Richard Laden confirme notre propre lecture : « The joining of words with usually opposite connotations is a transgression : the language seems to mimic the 'enlèvement de clôtures, de bornes' to go beyond, 'à nos limites, et au-delà de nos limites' ». *Saint-John Perse Vents : from theme to poetry*, New Haven Conn. 1974, p. 219.

c) « Et l'homme en mer vient à mourir »¹²⁷ :

Il faut relire le développement 2 du chant IV. Il est d'abord marqué par le martèlement obsédant, obsessionnel, de questions bâties sur le même schéma hexamétrique :

- *Qu'irais-tu chercher là ?*
Vents, IV 2, v 10 (236)
- *Qu'irais-tu sceller là ?*
Vents, IV 2, v 14 (236)
- *Qu'irais-tu clore là ?*
Vents, IV 2, v 16 (236)

Avec une ultime reprise dans le développement suivant, qui marque l'arrêt de la transgression spatiale vers l'ouest :

- [...] « *Qu'allais-tu désertier là ?...* »
Vents, IV 2, v 3 (239)

On voit comment l'on passe du verbe « chercher », modalisé positivement, au verbe « désertier », tout à fait négatif (Surtout en ces temps de guerre où Saint-John Perse met la dernière main à sa composition) ; la médiation étant assurée par deux autres verbes qui ont en commun le sème de l'hermétisme : « sceller », « clore ». Cette fois la crise est plus grave, disions-nous, car il ne s'agit plus d'un simple manque d'inspiration, qui pourrait se résoudre par une dépréciation :

- [...] *Mais toi n'aïlle point, ô Vent, rompre ton alliance.
Sinon, c'est tel reflux au désert de l'instant !...[...]*
Vents, IV 1, v 4-5 (233)

Ce n'est pas tant l'alliance avec les vents qui est en cause, mais plus gravement la résiliation d'un contrat¹²⁸ avec les autres hommes.

Contrat, par exemple, qui fonde le chamanisme:

- Il a mangé le riz des morts ; dans leurs suaires de coton il s'est taillé
droit d'usager. Mais sa parole est aux vivants ; ses mains aux vasques du
futur.*
Vents, I 2, v 3 (181)

¹²⁷ (IV 2, v 36) Dernier verset du développement.

¹²⁸ Que l'on pense à : « Contractants et témoins s'engagent sur les fonts. » (I 6, v 15).

Celui de la descente orphique dans le monde des Enfers, comme nous le disions en parallèle aux propos de Charles Segal¹²⁹. La νεκυια, transgression suprême, n'a de sens que si l'on en rapporte une connaissance pour les « vivants ».

Transposé sur le plan poétique, à quoi bon le long et périlleux travail de création s'il ne débouche pas sur une œuvre socialisée ? Le poète a demandé le droit à « l'erreur » (III 5, v 15-16) mais il est menacé par la vaine errance :

... Et au delà, et au delà, qu'est-il rien d'autre que toi-même – qu'est-il rien d'autre que d'humain ?... [...]

Vents, IV 2, v 35 (238)

En exigeant beaucoup de sa création, en prônant l'effacement des bornes et repères, le poète court le risque de voir s'ouvrir devant lui les chemins sans traces de la folie, ou de l'échec ; risque, métaphorisé par la mort, solitaire¹³⁰ et vaine, en haute mer¹³¹ :

[...] Minuit en mer après Midi... Et l'homme seul comme un gnomon sur la table des eaux... Et les capsules de la mort éclatent dans sa bouche... [...]

Vents, IV 2, v 35 (180)

« Capsules », on pense à ces petites ampoules de cyanure – Churchill lui en aurait donné une – qui permettaient pendant la guerre, en cas d'arrestation, de se suicider, pour ne pas concéder sous la torture des aveux ou des dénonciations. Mais Saint-John Perse a peut-être voulu surajouter à cette signification le sens étymologique de *καψα*, ces cassettes de bois circulaires destinées à transporter les rouleaux de parchemins¹³². Le néant dans la bouche du poète, c'est l'impossibilité de porter aux autres hommes sa parole, c'est -à-dire de mener son œuvre créatrice jusqu'à son terme : la publication pour un large public. Le risque n'est donc pas que motif littéraire, il est existentiel.

¹²⁹ cf. p.149.

¹³⁰ On retrouve, dans la *Biographie* de la Pléiade (O.C. p. XIII), la mention du même risque, auquel se serait exposé le poète en 1906 : « Echappe de peu à une mort solitaire en voulant traverser à la nage un lac de montagne ».

¹³¹ Déjà en II 4, v 9, le lecteur a été préparé à ce thème : « Ces vols d'insectes par nuées qui s'en allaient **se perdre au large** comme des morceaux de textes saints, comme des lambeaux de prophéties errantes et des ré citations de généalogistes, de psalmistes... On leur a dit, on leur a dit – ah ! que ne leur disait-on pas ? – qu'ils s'allaient perdre sur les mers, et qu'il fallait virer de bord ; on leur criait, on leur criait – ah ! que ne leur criait-on pas. – qu'ils s'en revinssent, ah ! s'en revinssent parmi nous... Mais non ! ils s'en allaient plutôt par là, **où c'est se perdre avec le vent !** (Et qu'y pouvions-nous faire ?) »

¹³² Le mot *châsse* vient de ce mot grec, par l'intermédiaire du latin *capsa*.

Ainsi deux dangers se superposent-ils pour celui qui se risque dans l'expérience de la création artistique : celui de ne pas trouver une inspiration à la hauteur de ses espérances, et celui d'échouer à faire partager son œuvre ; dans les deux cas le guette le constat amer d'avoir gâché sa vie. Ce motif du gaspillage, Saint-John Perse va l'introduire dans son poème sur le mode lyrique, avec l'entrée en scène du personnage de l'Amante.

Quand on évoque ce personnage, on pense immédiatement au poème *Amers*, où la problématique ci-dessus sera admirablement développée, pourtant cet actant est déjà présent dans le poème *Vents*. En plein cœur d'un lyrisme impersonnel et de la véhémence épique perce ainsi une confession lyrique qui pour être brève – comme surprise à l'improviste – n'en est pas moins empreinte d'une émouvante humanité.

d) *L'Amante, la transgression affective :*

L'acte créatif, nous l'avons vu, suppose une transgression sociale. Tant qu'il s'agissait de s'exclure d'une communauté désavouée – comme celle de la situation initiale – l'exil était relativement facile à supporter pour le poète ; mais lorsque le travail intellectuel se traduit par l'impossibilité d'être totalement à ses proches, et plus particulièrement aux femmes aimées, le bannissement se fait plus déchirant ; surtout si le poète n'est pas sûr de sa réussite artistique.

Arrêtons-nous donc sur le développement IV₁, où le héros de *Vents* analyse la sourde lutte engagée entre la création artistique et la relation amoureuse.

Le début du développement IV₁ comportent des éléments dont nous avons déjà parlé : la chute des vents, les interrogations qu'elle suscite, la menace de la mort solitaire et vaine, l'effort de relance volontariste :

*Si vivre est tel, qu'on s'en saisisse ! Ah ! qu'on en pousse à sa limite,
D'une seule et même traite dans le vent, d'une seule et même vague sur
sa course,
Le mouvement !...*

Vents, IV₁, v 7-9 (233)

Le thème féminin ne commence qu'au verset 11. Il présente une attitude que les psychiatres qualifieraient de régressive :

*Et d'autres s'inscrivent en faux dans la chair de la femme, comme
étroitement l'Indien, dans sa pirogue d'écorce, pour remonter le fleuve
vagissant jusqu'en ses bras de fille, vers l'enfance.*

Vents, IV₁, v 11 (233)

L'expression « s'inscrire en faux » poursuit l'isotopie d'une argumentation logique et procédurière engagée dans le verset précédent :

Certains disent que.../ révoquer.../ ou que... / confondre / d'autres s'inscrivent en faux...

Mais cette isotopie est contestée par la suite de la phrase puisque le verset 11 se poursuit comme si l'on n'avait utilisé que le simple verbe s'inscrire : *s'inscrivent dans la chair de la femme ; d'où la dénotation d'une intrusion toute corporelle¹³³. Hugh Chisholm, dans sa traduction anglaise de *Vents*¹³⁴, est d'ailleurs obligé de dissocier les deux éléments mêlés en français : « And others, dissenters, take refuge in the flesh of woman ».

« faux » cependant joue son rôle en montrant le caractère illusoire de ce mécanisme de défense psychologique.

N'importe quel poète peut s'amuser à filer la métaphore traditionnelle : *la vie est un fleuve* ; la *femme*, si elle est vue comme le moyen de régresser vers l'enfance, sera donc par analogie une *barque* permettant de remonter vers la source du fleuve. Mais Saint-John Perse est un virtuose :

En choisissant « Indien » et « pirogue », c'est-à-dire en mettant en scène la pensée primitive, il associe deux régressions étudiées par la psychanalyse¹³⁵ : la régression « temporelle » (retour aux désirs infantiles) et la régression « formelle », qui consiste à rompre avec les cadres de la pensée rationnelle.

« d'écorce » souligne le schème enveloppant, et fait entendre le mot corps, alors que l'étymologie *scortum* désigne en latin tout à la fois la peau et la courtisane, la prostituée.

« de fille » continue cette isotopie¹³⁶, tout en disant la remontée vers l'origine grâce à la polysémie de « bras » (du fleuve et de l'enfant).

Enfin « vagissant » fonctionne comme une hypallage puisqu'il se rapporte ordinairement à la prime « enfance » et non au fleuve (qui ferait plutôt attendre **mugissant*), en outre, par une fausse parenté étymologique, il peut suggérer *vagin*, en accord avec les isotopies précédentes.

L'image est à la fois simple dans sa concrétude et riche d'un faisceau cohérent de significations, que notre commentaire n'a pas épuisées.

¹³³ Saint-John Perse à Kemp *op. cit.* p. 66 : « D'autres croient se soustraire au cours des choses, échapper à la fatalité de la vie, en s'attachant au corps de la femme, en s'y réfugiant comme dans une barque ».

¹³⁴ p. 137.

¹³⁵ Freud distingue trois régressions : « temporelle » (retour aux désirs infantiles), « formelle » (qui consiste à rompre avec les cadres de la pensée rationnelle), « topique » (vécue sur mode hallucinatoire).

¹³⁶ Saint-John Perse a substitué à la traduction de H. Chisholm «*young girl's arms*» : «*woman's, young female, feminine arms*».

À cette régression s'oppose l'attitude du héros épique, dans sa virile solitude :

Il nous suffit ce soir du front contre la selle, à l'heure brève de la sangle : comme¹³⁷ en bordure de route, sur les cols, l'homme, aux naseaux de pierre de la source – et jusqu'en ce dernier quartier de lune mince comme un ergot de rose blanche, trouvera-t-il encore le signe de l'éperon.

Vents, IV 1, v 12 (233)

On aura remarqué qu'il n'y a pas de point d'interrogation à la fin de cette phrase ; l'inversion du sujet n'empêche donc pas qu'elle soit affirmative¹³⁸. Le héros poursuit bravement sa quête solitaire. Mais la laisse suivante¹³⁹ va montrer qu'il n'échappera pas à sa condition d'homme. Alors qu'il est allé au bout du dénuement ascétique, il ne cesse d'être hanté par ses amours abandonnés, tout le ramène, lui aussi, vers la femme :

Mais quoi ! n'est-il rien d'autre, n'est-il rien d'autre que d'humain ? Et ce parfum de sellerie lui-même, et cette poudre alezane qu'en songe, chaque nuit,

Sur son visage encore promène la main du Cavalier, ne sauraient-ils en nous éveiller d'autre songe

Que votre fauve image d'amazones, tendres compagnes de nos courses imprégnant de vos corps la laine des jodhpurs ?

Vents, IV 1, v 13-15 (234)

L'image de la femme impose la douceur et la tendresse, au beau milieu de l'aridité de l'ouest¹⁴⁰. Soudain, le souvenir s'impose totalement :

Nous épousions un soir vos membres purs sur les pelleteries brûlantes du sursaut de la flamme,

Et le vent en forêt nous était corne d'abondance, [...]

Vents, IV 1, v 16-17 (234)

C'est alors l'aveu fugace de cette incapacité de l'homme, de l'artiste, à être totalement engagé dans la relation amoureuse – pourtant reconnue comme essentielle – pris qu'il est dans sa propre recherche créative, qui

¹³⁷ « homme », dans une première version (cf. manuscrit)

¹³⁸ Un passage d'*Amers* (O.C. 273) réutilise plusieurs éléments contenus dans ce verset, et peu aider à les comprendre : « Au bas des rampes coutumières, et jusqu'aux pointes rocheuses, à ras mer, qui sont le glaive et l'éperon des grands concepts de pierre de l'épure. Quel astre fourbe au bec de corne avait encore brouillé le chiffre, et renversé les signes sur la table des eaux ? ». *Amers, Des villes hautes s'éclairaient*, 1.

¹³⁹ Tout le développement est construit en laisses de trois versets, avec un détachement typographique en clausule.

¹⁴⁰ Ce thème est traité de fort belle manière déjà dans la suite VII d'*Exil*, avec cet effort que doit faire le cavalier pour s'arracher au souvenir des deux figures féminines de la mère et de l'amante (136).

occupe son esprit et l'entraîne toujours vers un ailleurs grandiose, mais peut-être illusoire :

[...] *mais nos pensées tenaient leurs feux sur d'arides rivages,* »
Vents, I 1, v 17 (234)

*Et qu'il fut vain*¹⁴¹, *toujours, entre vos douces phrases familières,*
d'épier au très lointain des choses ce grondement, toujours, de grandes eaux
*en marche vers quelque Zambézie*¹⁴² !...

Vents, I 1, v 21 (234)

Le poète, pour aller jusqu'au bout de sa création est contraint à cette transgression sociale, il doit faire le choix de la solitude affective. N'en déplaise aux romantiques, il n'y a pas de génie écrivant en une nuit sous l'impulsion d'une inspiration divine ; la réalité est plus prosaïque, et si Saint-John Perse a beaucoup utilisé ce topos de l'éclair, dans son œuvre, il sait bien que dans la vie réelle, la création est une tension quotidienne qui investit toute la sphère mentale de l'artiste, compromettant lourdement une vie familiale traditionnelle (cf. « aux fils que nous vous refusions... » IV 1, v 18).

Relions notre propos au nihilisme passif dont nous parlions plus haut. Si le doute s'installe, (« Amour, aviez-vous donc raison contre les monstres de nos fables ? » (IV 1, v 19), l'homme devra assumer d'avoir gâché ce qu'il y avait peut-être de plus précieux dans la vie : l'amour, dont « la mort [...] seul s'offense » (*Amers, O.C.* 354).

Et cela pourquoi ? Les motivations du poète n'étaient-elles que prétextes à conquérir une vaine gloire ? « La paille des couronnes » dont parle l'Amante d'*Amers* craignant d'être délaissée ?

On comprend que le poète, arrivé à ce point de doute, ne relancera pas sa quête vers l'ouest. Il est temps pour lui de revenir, non pour rechercher la gloire, mais pour justifier au moins son aventure en rapportant à ses semblables « bouture de feu » et « semences nouvelles ». (IV 4, v 18)

« Bouture de feu », « semences nouvelles » : on pense à Prométhée, ou dans une visée plus moderne aux naturalistes comme Bonpland ; c'est que Saint-John Perse, nous l'avons esquissé déjà, se doit de gommer dans sa composition tout signe qui pourrait apparenter son retour vers l'Europe, vers le monde clos de la situation initiale, à un échec, à une volte-face

¹⁴¹ Perse se souvient-il de l'histoire de la volage Coronis que raconte Pindare et de la mise en garde de la 3^{ème} *Pythique*: « L'espèce la plus vaine parmi les hommes, ce sont ceux qui méprisent ce qui les entoure et rêvent de ce qui est loin, laissant leurs espérances irréalisables poursuivre des fantômes ! »

¹⁴² Les chutes Victoria, sur le Zambèze font plus de 100m. de haut, soit deux fois plus que celles du Niagara. La Zambèzie est une région du Mozambique.

idéologique. Identifier le poète à des figures héroïques du mythe ou de l'histoire entre dans cette stratégie qui doit sauvegarder le bien-fondé du schème transgressif.

De même, la douceur féminine à laquelle il dit céder enfin, permet au poète, de donner ses lettres de noblesse à ce retour, offert, en quelque sorte à l'Amante. D'où, en fin du développement IV₁, ce commentaire métalinguistique de Saint-John Perse, censé être une adresse à des¹⁴³ femmes réelles, aimées du poète, qui auront un jour son livre entre les mains et qui pourront se reconnaître comme destinataires de ses aveux :

*Vous qui nous entendrez un soir au tournant de ces pages, sur les
dernières jonchées d'orage, Fidèles aux yeux d'orfraies, vous saurez
qu'avec vous*

Nous reprenions un soir la route des humains.

Vents, IV₁, v 24-25 (234)

Ainsi préparé peut survenir le programme narratif suivant, celui du dénouement :

¹⁴³ Le « vous » est bien ici marque du pluriel ; cf. le verset précédent : « Où êtes-vous qui étiez là, silencieux arôme de nos nuits, ô chastes libérant sous vos chevelures impudiques une chaleureuse histoire de vivantes ? »

Pn 4 : L'éclair du dénouement :

Ce quatrième programme narratif se caractérise évidemment par sa brièveté. Il inscrit la fulgurance de l'éclair, dans le thème comme dans la forme. Il survient au chant IV dans le développement 3, le plus court du poème ; nous pouvons le donner *in extenso* ci-dessous :

*C'est en ce point de ta rêverie que la chose survint : l'éclair soudain,
comme un Croisé ! – le balafré sur ton chemin, en travers de la route,*

*Comme l'Inconnu surgi hors du fossé qui fait cabrer la bête du
Voyageur.*

*Et à celui qui chevauchait en Ouest, une invincible main renverse le col
de sa monture, et lui remet la tête en Est. « Qu'allais-tu désertier là ?... »*

*

*Songe à cela plus tard, qu'il t'en souviennne ! Et de l'écart où maintenir,
avec la bête haut cabrée,
Une âme plus scabreuse.*

La bascule, thématique, est nette, soudaine, irrémédiable ; la théologie parlerait de “conversion”, la poétique d’ “επιστροφή”, de retournement brutal¹⁴⁴.

Le problème technique qui se posait à Saint-John Perse était de résoudre l'aporie du retour au sein de la communauté. Sans ce retour, nous l'avons vu, pas de socialisation de la quête poétique, donc pas d'existence de l'œuvre, et une vie gâchée ; mais tout retour peut être perçu comme une capitulation – on songe encore à l'Amante d'*Amers* : « Ami, ne t'en va point de ce côté des villes où les vieillards un jour vous tressent la paille des couronnes » ; quand on se souvient des images de la situation initiale, on mesure combien l'échec serait cuisant pour le Poète.

Pour résoudre cette aporie, Saint-John Perse a d'abord préparé ce programme narratif, comme nous l'avons vu, par le motif de la mort inutile en haute mer, et celui de l'Amante, à laquelle on se doit d'offrir le retour. Dernier moyen d'une stratégie qui doit permettre de modaliser positivement un retour, ce dénouement met en scène le revirement comme l'effet d'une injonction divine, donc hors du champ décisionnel de l'homme, fût-il le héros d'une épopée.

¹⁴⁴ Plotin appelle, quant à lui, *épistrophè* le mouvement de conversion de l'homme vers lui-même loin des fausses valeurs du monde social.

Procédé artificiel, simple *Deus ex machina*, diront certains ; ce serait oublier que le caractère sacré de la quête poétique a été développé tout au long du poème, et que Saint-John Perse a voulu ancrer son texte dans une mythologie primordiale où les hommes évoluent dans un monde saturé par le divin. Reste au lecteur moderne à s'interroger sur le statut qu'il convient de donner au "divin".

Sur ce sujet, Saint-John Perse, pour sa part s'est expliqué, en réponse à Paul Claudel, qui dans son étude sur *Vents* constatait que Saint-John Perse évitait « religieusement » l'emploi du mot Dieu :

« Il n'est que trop vrai que je doive, scrupuleusement, m'interdire de mésuser d'un mot marqué aujourd'hui d'acception confessionnelle tant les notions métaphysiques d'absolu, d'éternité ou d'infini ne peuvent rejoindre pour moi la notion morale et personnelle qui est la base des religions révélées »¹⁴⁵

Mais revenons à la stratégie narrative qui consiste à empêcher de se méprendre sur la valeur de la "péripétie". Cette dernière à peine exprimée, on trouve la question « Qu'allais-tu désertier là ?... » qui réaffirme que c'est la poursuite de la transgression pour elle-même – hors de son caractère dialectique avec la notion de contours – qui serait une fuite lâche et non l'inverse.

La deuxième section dit justement la nécessité d'une synthèse "tensive" entre les deux notions, supérieure à leur simple antinomie ; elle ouvre la possibilité de maintenir l'exigence transgressive de « l'écart » dans un autre contexte, et de la vivre même avec plus de noblesse encore :

*Songe à cela plus tard, qu'il t'en souviennne ! Et de l'écart où maintenir,
avec la bête haut cabrée,
Une âme plus scabreuse.*

Vents, IV 3, v 4-5 (239)

« scabreuse » au sens étymologique de *rude*, *abrupte* ; promesse, donc, d'exigence envers soi-même.

Ainsi, rasséréné, le Poète-héros peut-il envisager son retour vers les autres hommes ; et la fable – en accord avec son schéma canonique – se diriger vers l'équilibre retrouvé.

¹⁴⁵ « Lettre à Monsieur Paul Claudel », du 7 janvier 1950, *O.C.* p. 1019.

Pn 5 : Retour à l'équilibre :

Etudiant ce dernier mouvement narratif qui ramène le héros vers les siens, nous serons attentif aux moyens utilisés par Saint-John Perse pour que ce retour, loin de ressembler à un renoncement, soit au contraire magnifié.

1. Le retour vers l'est :

a) Le point de vue :

Si l'on relit les trois premiers versets du développement IV, 4 (240), on se rend compte que le héros, pour son retour, est placé dans une situation noble de domination :

Nous reviendrons, un soir d'Automne, sur les derniers roulements d'orage, quand le trias épais des golfes survolés ouvre au Soleil des morts ses fosses de goudron bleu,

Et l'heure oblique, sur l'aile de métal, cloue sa première écharde de lumière avec l'étoile de feu vert. Et c'est un jaillissement de sève verte au niveau de notre aile,

Et soudain, devant nous, sous la haute barre de ténèbres, le pays tendre et clair de nos filles, un couteau d'or au cœur !

Qu'on se souvienne du héros menant sa quête, il avançait vers les terres hautes, il allait « plus loin, plus haut, où vont les hommes minces sur leur selle ; plus loin, plus haut, où sont les bouches minces, lèvres closes. » II 2, v 1 (202). De même, le conquérant d'Anabase regardait les sommets : « de la fissure des paupières au fil des cimes m'unissant » *Anabase*, VII v 3, (105). Toute l'énergie était tendue vers des sommets difficiles à atteindre.

Ici, la même focalisation interne nous montre que la situation est inversée, le héros est en majesté « sur les derniers roulements d'orage », il contemple d'en haut son pays « sous la haute barre de ténèbres ».

Le héros côtoie les nues et daigne descendre vers les siens, l'aviation remplaçant la "machine" du théâtre grec (« Golfes survolés », « l'aile de métal »).

Dans le poème *Vents*, ce moyen de transport est explicitement nommé, que l'on parle de l'engin lui-même : « Et tant d'avions les prirent en chasse, sur leurs cris !... » (II 1, v 19), ou des infrastructures qu'il nécessite : « Ah ! oui, que d'autres zestes nous trahissent dans nos boissons de limons verts ; d'autres essences dans nos songes, sur les galeries d'attente des aéroports ! »

(II 5, v 9) ; en III 4, v 25, il est question « de chartes d'aviation ». Et le mot « aile » fonctionne, parfois, comme une synecdoque particularisante de l'avion. C'est le cas dans notre extrait : le retour au milieu des siens, envisagé par le poète à ce moment du recueil, est traité tout à la fois sur le mode de la navigation traditionnelle : « Demain, ce continent largué...et derrière nous encore tout ce sillage d'ans et d'heures, toute cette lie d'orages vieillissants. » (IV 4, v 29), et sur celui de la "navigation" (le mot d'ailleurs nous est resté) aérienne : « Ou survolant peut-être, avant le jour, les ports encore sous leurs feux verts » (IV 4, v 19).

Ainsi, en laissant ouvert le jeu des connotations¹⁴⁶, l'expression « aile de métal » en IV 4, v 2, dénote bien un retour en avion.

Les trois phases du vol sont redonnées un peu plus loin dans le même développement, mais il faut alors inverser l'ordre d'apparition dans le poème pour retrouver la chronologie :

- Dernière vision du continent américain après le décollage :

J'ai vu encore la Ville haute¹⁴⁷ sous la foudre, la Ville d'orgues sous l'éclair comme ramée du pur branchage lumineux, et la double corne prophétique cherchant encore le front des foules, à fond de rues et sur les docks...

Vents, IV 4, v 32 (243)

- survol :

Nous reviendrons avec le cours des choses réversibles, avec la marche errante des saisons, avec les astres se mouvant sur leurs routes usuelles,

Vents, IV 4, v 15 (241)

- descente :

« L'aile stridente, sur nos ruines, vire déjà l'heure nouvelle. Et c'est un sifflement nouveau !... Que nul ne songe, que nul ne songe à déserrer les hommes de sa race !

Vents, IV 4, v 8 (240)

On l'entend bien dans cette dernière injonction, le retour du héros est une obligation morale des plus dignes, la mise en scène nous le faisait déjà subtilement percevoir.

Pour gommer ce qu'un retour en avion aurait de trop prosaïque, Saint-John Perse l'associe d'une part au déchaînement des éléments : « roulements

¹⁴⁶ cf. l'aile du vent, des oiseaux ; ou les feuilles emportées par le vent. En IV 2, v 7 « aile de fer » renvoie même au soc de la charrue.

¹⁴⁷ Question de F. Kemp : « Faut-il penser à New York ? Réponse de Saint-John Perse : « oui ». *op. cit.* p. 67.

d'orage », « foudre », « éclairs », et d'autre part à des allusions mystérieuses sur l'astronomie, pour ne pas dire l'astrologie :

*Les trois étoiles mensuelles se succédant encore dans leur coucher
héliaque et la révolution des hommes s'aggravant en ce point de l'année où
les planètes ont leur exaltation.*

Vents, IV 4, v 16 (241)

*Et la visibilité de Mercure est encore proche dans la constellation du
Capricorne, et Mars peut-être à sa plus grande puissance se tient, splendide
et vaste, sur la Beauce,*

Vents, IV 4, v 23 (242)

L'enveloppe de la carlingue ainsi gommée, le retour peut être donné comme mythique. Le poète contemple « l'éclair comme ramée du pur branchage lumineux » frapper la ville (IV 4, v 32), tel un Olympien.

b) Le syncrétisme :

L'aviation, disions-nous. Quel excellent moyen pour l'homme moderne de faire l'expérience de la sphéricité de la terre ! Et pourtant, que nous dit Saint-John Perse :

*Nous reviendrons, un soir d'Automne, sur les derniers roulements
d'orage, quand le trias épais des golfes survolés ouvre au Soleil des morts
ses fosses de goudron bleu,*

Vents, IV 4, v 1 (240)

La surprise vient d'abord du mot « trias » ; en effet, de par le point de vue aérien adopté, on s'attendrait plutôt à une image comme : « les îles rondes et basses, baguées d'un infini d'espace, comme des astres »¹⁴⁸. On est surpris, au contraire, par cette précision géologique, par ce basculement du plan de l'espace vers celui du temps puisque le trias est la première période de l'ère secondaire¹⁴⁹, époque durant laquelle se sont déposées successivement les trois roches suivantes : grès bigarrés; calcaires coquilliers; marnes irisées. C'est parce que la sédimentation comprend trois dépôts que l'on parle de trias.

Façon, certes, pour le poète de développer l'isotopie 'rocheuse' qui parcourt tout le poème. Façon, peut-être aussi, de jouer avec les nombres et les noms : le passage que nous étudions est une 'triade', et nous trouvons au verset 19 le mot « triage » ('tri-âge').

¹⁴⁸ *Vents* IV 2, v 30.

¹⁴⁹ cf. *Vents* I 4, v 3 « [...] les livres tristes, innombrables, par hautes couches crétacées portant créance et sédiment dans la montée du temps... »

Mais plus fondamentalement, cherchons quel est le “propos” associé par Saint-John Perse à ce “thème” du « trias », et nous trouvons : « ouvre au Soleil des morts ses fosses... »

Ce que nous lisons là n’est ni plus ni moins que la conception archaïque que les hommes se faisaient d’une terre plate, étagant le royaume des vivants et le royaume des morts ; où l’on imaginait le soleil, chaque soir, descendant dans les eaux. Nous sommes ramenés aux mythes babyloniens « qui présentent la Terre comme un disque plat flottant sur l’océan. Au-dessus, le ciel, où réside le grand dieu Anou. En-dessous, les enfers »¹⁵⁰.

Au demeurant, le lecteur de *Vents* a déjà rencontré explicitement la référence aux mythes Mésopotamiens avec la mention du dieu « Eâ » :

... Eâ, dieu de l’abîme, ton bâillement n’est pas plus vaste.

Vents, I 5, v 1 (188)

Eâ, souverain de l’Apsu, l’abîme des eaux souterraines sur lequel repose la terre¹⁵¹. Le « tri-as » reprend métonymiquement l’étagement mésopotamien en trois royaumes.

Ainsi Saint-John Perse dans ce verset, tout à la fois, nous dit la modernité et l’archaïsme ; loin d’opposer ces croyances et ces connaissances, il les mêle, les tresse. Parce que son propos est d’embrasser d’un même regard toute l’étendue, dans l’espace et dans le temps, sa poésie dira toute l’humanité.

Le mot « goudron » est, lui aussi intéressant. Certes, aujourd’hui, l’utilisation de cette matière pour les revêtements routiers oblitère totalement la richesse du mot. Au XIX^e siècle, il est plutôt associé à la fragrance¹⁵², nous y reviendrons. Notons d’abord que le mot est assez rare dans l’œuvre de Saint-John Perse, deux occurrences seulement – celle que nous étudions et une seconde dans *Amers* :

[...] On fait brûler la poix et le goudron dans les bassines de fonte. Il est temps, ô Cités, d’armoirier d’une nef les portes de Cybèle. [...]

Etroits sont les vaisseaux, VII, v 3 (359)

¹⁵⁰ cf. Arkan Simaan et Joëlle Fontaine, *L’image du monde des babyloniens à Newton*, Adapt éditions, 1999.

¹⁵¹ cf. de même la mention de Istar : *Amers*, *Etroits sont les vaisseaux* IV, (340).

¹⁵² cf. *Vents* II 1, v 18 (200) : « tout ce parfum d’essence », que Saint-John Perse commente ainsi à Kemp *op. cit.* p. 58 : Question “ = carburant (comme ce goût d’essence page 363) ? ” Réponse : « essence pris ici dans un sens moins littéral et moins matériel que celui de “carburant” – dans un sens plus “spiritueux”, sinon plus “spirituel” – ou plus “essentiel”, comme il est dit d’une huile très subtile – essence de flamme et d’âme – arôme même de la vie consumée – “esprit” comme dans “esprit de vin” – l’élément le plus volatil, toujours inflammable – si c’est intraduisible, lui substituer un mot comme : “flamme” ».

Comme on le voit, il est alors employé en association avec le mot « poix », qui lui apparaît trois fois dans l'œuvre de Saint-John Perse : l'occurrence citée dans *Amers* et deux autres dans *Vents* :

Guidez, ô chances, vers l'eau verte les grandes îles alluviales arrachées à leur fange ! Elles sont pétries d'herbage, de gluten ; tressées de lianes à crotales et de reptiles en fleurs. Elles nourrissaient à leurs gluaux la poix d'un singulier idiome.

Vents, II 4, v 1 (207)

Et vous pouvez remettre au feu les grandes lames couleur de foie sous l'huile. Nous en ferons fers de labour, nous connaissons encore la terre ouverte pour l'amour, la terre mouvante, sous l'amour, d'un mouvement plus grave que la poix.

Vents, IV 6, v 18 (250)

L'on voit bien que la « poix », et du même coup le « goudron », dénotent avant tout une viscosité dans l'imaginaire persien. Dans notre extrait, il est à rapprocher de l'adjectif « épais » qui caractérisait le « trias » ; dans la planéité des trois mondes mésopotamiens, sous la croûte terrestre, il dit notre « magma » moderne, la $\mu\alpha\zeta\alpha$: la pâte pétrie des grecs¹⁵³, cf. « la terre mouvante ».

D'autre part, la présence proche de « soleil des morts », peut nous faire rattacher « goudron » au champ des matières asphaltées¹⁵⁴ utilisées, comme le nitre et le natron¹⁵⁵, dans les techniques d'embaumement des Egyptiens et dans l'Alchimie¹⁵⁶ (on fait d'ailleurs remonter le mot chimie soit à l'égyptien kem-it, « noir », soit à l'hébreu Chemesh, « soleil »).¹⁵⁷

¹⁵³ Le verbe anglais « to make » a la même racine indo-européenne.

¹⁵⁴ cf. Le lac Asphaltite ou mer Morte.

¹⁵⁵ cf. *Exil*, et le commentaire de Mireille Sacotte, *Parcours de Saint-John Perse*, op.cit. note 15 p. 161 : « Sur la route des transhumances du Sahel, il existe une étape du sel vers laquelle convergent tous les troupeaux, c'est dans le Tibesti le Trou-au-Natron ; en Egypte, de toute antiquité, les caravanes allaient s'approvisionner en sel vers les lacs nommés Ouadi el Natroun ».

¹⁵⁶ Saint-John Perse a rassemblé de nombreuses lectures sur ce sujet. On peut penser à l'alchimie pour comprendre l'exil : « Le nitre et le natron sont thèmes de l'exil ». Pour J. Gardes Tamine, « l'exil est le creuset, 'l'athanor', du poète ». Une transformation va s'opérer qui va amener la naissance de la poésie. Pendant vingt ans, l'homme a été au-devant de la scène, mais l'exil va le purifier et permettre la naissance d'une matière qui tend à la perfection. Les pouvoirs alchimiques dont il est question ici sont ceux du langage, assumé dans toute sa puissance mais transformé pour en arriver à la pureté.

¹⁵⁷ Ces explications n'épuisent pas l'emploi que fait Saint-John Perse du mot « goudron ». Ses deux occurrences le montrent lié au vocabulaire maritime, et Littré nous rappelle que : Dans la marine, [le] goudron mêlé d'huile de poisson, de suif, etc. [...] est d'un grand usage pour enduire les bâtiments, les cordages, etc. à l'effet de les préserver de l'humidité. Mais il est peut-être une autre raison, littéraire celle-là, intertextuelle, qui associe « goudron » à la « mer », par le biais de Baudelaire. « Goudron » appartient au vocabulaire des parfums, il

Et après les cultures mésopotamienne et égyptienne, c'est une certaine iconographie chrétienne qui nous attend, si nous continuons la lecture de notre section :

Et l'heure oblique, sur l'aile de métal, cloue sa première écharde de lumière avec l'étoile de feu vert. Et c'est un jaillissement de sève verte au niveau de notre aile,

Vents, IV 4, v₂ (240)

Nous avons là, au premier degré, l'image d'un premier rayon de lumière sur l'avion ; mais le lecteur de Saint-John Perse, habitué à une association « aile » / « croix » (que l'on se souvienne par exemple de ce verset de *Pluies* : « Comme au bas des orages les plus beaux êtres lapidés sur la croix de leurs ailes ? »¹⁵⁸), ne peut s'empêcher de lire une deuxième isotopie, qui se trouve confirmée par « écharde », « cloue(r) », celle de la Passion. Si bien que « jaillissement de sève » prend alors une connotation sacrificielle¹⁵⁹, qui se retrouve dans le dernier verset de la laisse :

Et soudain, devant nous, sous la haute barre de ténèbres, le pays tendre et clair de nos filles, un couteau d'or au cœur !

Vents, IV 4, v₃ (240)

Ce « couteau d'or au cœur » n'est pas sans rappeler l'iconographie du Sacré-cœur où les rayons de lumière, justement, sont censés symboliser le rayonnement de l'amour divin.

Ainsi les cultures diverses, appartenant à tous les temps de l'humanité, sont inextricablement mêlées contribuant à magnifier le héros au moment même où il fait retour vers les autres.

désigne une senteur forte, quelque peu barbare ; il apparaît dans *Les Fleurs du Mal*, dans le poème qui suit, justement, *Parfum exotique*, à savoir, *La chevelure*.

¹⁵⁸ *Pluies*, IV ; voir aussi : « [...] il n'est que d'étendre les bras en croix pour auner à son aune l'espace d'un tel an : danse immobile de l'âge sur l'envergure de son aile. » *Chronique*, VI. « [...] Au soir d'antiques civilisations, c'est un oiseau de bois, les bras en croix saisis par l'officiant, qui tient le rôle du scribe dans l'écriture médiumnique, comme aux mains du sourcier ou du géomancien. » *Oiseaux*, VIII.

« [...] Ils sont pèlerins de longue pérégrination, Croisés d'un éternel An Mille. Et aus si bien furent-ils « croisés » sur la croix de leurs ailes...[...] » *Oiseaux*, XIII.

Et le thème du cœur féminin, blessé de l'exil de l'homme, était déjà dans *Neiges*, avec ses connotations sacrificielles : « Dame de haut parage fut votre âme muette à l'ombre de vos croix ; mais chair de pauvre femme, en son grand âge, fut votre cœur vivant de femme en toutes femmes suppliciée... Au cœur du beau pays captif où nous brûlerons l'épine, c'est bien grande pitié des femmes de tout âge à qui le bras des hommes fit défaut. [...] » *Neiges*, III.

¹⁵⁹ Référence à la lance (en bois d' « *hysope* », dit la Bible) perçant le côté du Christ ?

2. Un équilibre actif :

Pour qu'il y ait récit, Jean-Michel Adam précise qu'il faut que les faits puissent « tenir ensemble » pour concourir à l'élaboration d'une « morale ». C'est ce que Paul Ricoeur appelle la composante « configurante » du récit. J-M. Adam propose même de rajouter à son schéma quinaire une « macroproposition évaluative finale » notée $Pn\Omega$, même s'il concède que l'évaluation peut intervenir sous des formes diverses en tout point de la narration.

Au sujet de cette évaluation, Saint-John Perse a-t-il entendu l'avertissement de Bérardier de Bataut :

« Il est bien peu de gens qui soient en état, par eux-mêmes, de tirer les véritables conclusions des faits qu'ils lisent. Il faut donc que l'écrivain supplée à cette incapacité, pour donner à son ouvrage l'utilité qui lui convient ».¹⁶⁰

Toujours est-il qu'il charge le narrateur de lever toute ambiguïté sur l'interprétation qu'il convient de donner au retour du Poète parmi les siens.

À deux reprises, dans des laisses de trois versets guillemetés appartenant à des développements successifs, le poète prévient que son retour n'est en aucune façon un reniement de ses exigences morales et artistiques :

« ... Nous avons rendez-vous avec la fin d'un âge. Et nous voici, les lèvres closes, parmi vous. Et le Vent avec nous – ivre d'un principe amer et fort comme le vin de lierre ;

« Non pas appelé en conciliation, mais irritable et qui vous chante : j'irriterai la moelle dans vos os... (Qu'étrange encore fut la mesure de ce chant !)

« Et l'exigence en nous ne s'est point tue ; ni la créance n'a déchu. Notre grief est sans accommodement, et l'échéance ne sera point reportée.

Vents, IV 4, v 4-6 (240)

« ... Nous avons rendez-vous avec la fin d'un âge. Nous trouvons-nous avec les hommes d'un autre âge ?

« Les grandes abjurations publiques ne suffiraient à notre goût. Et l'exigence en nous ne s'est point tue.

« Il n'y a plus pour nous d'entente avec cela qui fut.

Vents, IV 5, v 2-4 (244)

¹⁶⁰ Abbé Bérardier de Bataut, *Essai sur le récit*, 1776, pp. 321-322; cité par J-M. Adam, *op.cit.*, p. 93.

La répétition « Et l'exigence en nous ne s'est point tue » se veut catégorique, il n'y a pas abandon pur et simple de la transgression, le poète ne 'rentre pas dans le rang', l'expérience ne se solde pas par un échec.

Simplement l'énergie transgressive peut maintenant se vivre dans le cadre de la vie sociale ; comme dans les contes, où après avoir surmonté l'épreuve qualifiante le héros est de taille à affronter sa vraie mission, le poète après avoir risqué sa vie dans la transgression externe peut jouer son rôle parmi ses semblables. Il est maintenant hors d'atteinte de la sclérose du monde ancien ; ce dernier a, en quelque sorte, perdu son pouvoir de nuisance.

Peut-être faut-il interpréter ainsi la difficile image finale du poème :

*Quand la violence eut renouvelé le lit des hommes sur la terre,
Un très vieil arbre, à sec de feuilles, reprit le fil de ses maximes...
Et un autre arbre de haut rang montait déjà des grandes Indes
souterraines,
Avec sa feuille magnétique et son chargement de fruits nouveaux.*

Vents, IV 7, v 1-4 (251)

Plutôt que d'y voir, comme le fait habituellement la critique, une renaissance de l'arbre mort du chant I, (après tout l'arbre est toujours « à sec de feuilles »), nous aurions une image d'un radotage sénile qui, bien que se perpétuant, aurait perdu son pouvoir d'interdire la venue au jour de l' « arbre de haut rang » ; il faut se souvenir de ce que nous avons dit de la conception Nietzschéenne de l'histoire.¹⁶¹

Quoi qu'il en soit, Saint-John Perse ne veut laisser aucun doute sur l'apaisement final, qui est une sagesse active et non un quelconque renoncement. Pour s'en convaincre il suffit de porter son attention sur les versets IV 6, v 16-24 (250) qui précèdent cette ultime image de l'arbre. À partir donc de : « Ô vous que rafraîchit l'orage »

Le verset IV 6, v 19, tout particulièrement, porte dans son lexique la sérénité retrouvée :

*Chante, douceur, à la dernière palpitation du soir et de la brise, comme
un apaisement de bêtes exaucées.*

Celle-ci est traduite aussi par le renversement d'images négatives, ou données auparavant comme telles dans le poème (cf. le motif de l'agriculture), ce qui d'ailleurs oblige le lecteur à une visée rétrospective qui calque le retour réflexif du héros sur sa propre aventure :

¹⁶¹ cf. pp. 137-143.

II 5, v 3 (210) <i>Au pays du limon où cède toute chair, la femme à ses polypes, la terre à ses fibromes, c'était tout un charroi de vases dénouées, comme de linges d'avorteuses.</i> cf. aussi : I 4, v 9 (187), II 3, v 4 (205)	IV 6, v 16 (250) [...] <i>l'odeur fétide du malheur n'infectera plus le linge de vos femmes.</i>
I 7, v 11 (195) « <i>L'odeur de forges mortes au matin empuantit les antres du génie.</i>	IV 6, v 17 (250) <i>Repris aux dieux votre visage, au feu des forges votre éclat,</i>
IV 5, v 5-6 (244) « <i>Nous en avons assez de ces genoux trop calmes où s'enseignait le blé, / [...] de ces Vierges de Comices sur le papier des Banques ;</i>	IV 6, v 18 (250) <i>Et vous pouvez remettre au feu les grandes lames couleur de foie sous l'huile. Nous en ferons fers de labour, [...]</i>
II 4, v 15 (209) <i>Nos bêtes alors, toutes sellées, s'irriteront de l'ongle et du sabot au bruit d'écaille et d'os des vieilles terrasses de brique rose.</i> III 5, v 16 (228) « <i>Je te licencierai, logique, où s'estropiaient nos bêtes à l'entrave.</i> cf. aussi : I 6, v 54 (193)	IV 6, v 19 (250) [...] , <i>comme un apaisement de bêtes exaucées.</i>

Se remémorer, par exemple, le verset II 5, v 3 (en haut à gauche de ce tableau), nous permet par exemple de mieux comprendre le verset IV 6, v 16 (colonne de droite) , il s'agit bien de dire la fécondité retrouvée.

En fait nous avons là le τοπος épique de la fondation :

- naissance d'une lignée nouvelle (« renaître », « la terre mouvante sous l'amour », « nativité », « leur feront encore des filles », « portant semence et fruit dans la lignée des hommes d'un autre âge », « Une race nouvelle »).
- installation sur un sol nouveau à défricher, reprise des activités (de "settlement", d'isaient les pionniers américains), marquée par le préfixe itératif re- (« Repris », « renaître », « remettre ») et les quatre occurrences de l'adverbe « encore ».

C'est dans ce registre épique qu'il faut interpréter le mot « race ». Les poèmes « portent semence ».

Ainsi l'apaisement est dû à cette certitude palpable du poète d'avoir réussi à produire une œuvre nouvelle qui aura un retentissement chez ses lecteurs présents et à venir.

Cela légitime son retour parmi les humains après la transe de la création. Comme le disait Plotin¹⁶² de la révélation de l'«Un» :

« Après s'être uni à lui et avoir eu avec lui un commerce suffisant, qu'on aille annoncer aux autres, si on le peut, ce qu'est l'union là-bas ».

Le héros une dernière fois jette un regard en arrière « jusqu'aux rives lointaines où déserte la mort !... » (IV 6, v 25) ; il se retourne vers les lieux extrêmes de la création où il a failli se perdre. L'aventure épique, nous avons déjà eu plusieurs fois l'occasion de le dire, est donc très proche du mythe avec son motif si fréquent de la descente aux enfers, de la catabase, qui, dans la mentalité contemporaine, se confond avec la descente dans les profondeurs inaccessibles du subconscient et le risque encouru de la folie. C'est la fonction exploratoire de la poésie moderne ; alors que l'expérience humaine est de surface, elle tente de faire affleurer un peu du mystère profond qui nous nourrit¹⁶³.

Ce qu'il rapporte de son aventure hors de la cité est tout autant une attitude face au monde qu'une parole, c'est aussi la volonté, toujours, de «déranger» :

– *Et vous, hommes du nombre et de la masse, ne pesez pas les hommes de ma race. Ils ont vécu plus haut que vous dans les abîmes de l'opprobre. Ils sont l'épine à votre chair ; la pointe même au glaive de l'esprit. L'abeille du langage est sur leur front, Et sur la lourde phrase humaine, pétrie de tant d'idiomes, ils sont seuls à manier la fronde de l'accent.*

Vents, IV 4, v 10-12 (241)

On pense à cette volonté de Jean-Louis Bory d'écrire des livres « qui soient des échardes »¹⁶⁴ :

« Je voudrais résister au complot des forces assoupissantes. Agir comme le caillou dans la chaussure oblige à reconsidérer la chaussure, le pied, la marche. Ecrire, c'est l'art de faire boiter. Je voudrais que mes livres soient des échardes ».

¹⁶² Plotin, 6^{ème} *Ennéade*, trad. Bréhier.

¹⁶³ « Language itself may be for man his deepest spiritual experience » : Wallace Fowlie, «The Poetics of Saint-John Perse, *Winds* by Saint-John Perse», trans. by Hugh Chisholm. Bollingen, in : *Poetry*, vol. 82, sep. 1953, p. 345.

¹⁶⁴ Jean-Louis Bory, *Ma moitié d'orange*, 1973.

Et cette volonté de déranger est sans doute à inclure dans l'interprétation de passages comme « bouture de feu » et « semences nouvelles » (IV 4, v 18).

Finalement la réussite du héros aura été de passer, grâce à la transgression, du nihilisme passif au nihilisme actif :

On sait en effet que Nietzsche distingue deux versants du nihilisme, citons l'important aphorisme 22 daté d'automne 1887 :

« Nihilisme. Il est ambigu :

A. Le nihilisme comme signe de la force accrue de l'esprit : le nihilisme actif.

B. Le nihilisme comme déclin et régression de la puissance de l'esprit : le nihilisme passif. »¹⁶⁵

En parlant de ce concept, on ne pense souvent qu'à la seconde acception : le « nihilisme passif », c'est celui que nous avons déjà rencontré dans notre étude, celui du désespoir qui pourrait conduire à l'immobilisme puisque toute croyance est vaine, que toute croyance est un « leurre » juste bon à nous permettre de surmonter l'angoisse d'être mortel¹⁶⁶.

Mais ce serait caricaturer Nietzsche que d'oublier l'autre versant¹⁶⁷ : le « nihilisme actif » ; l'apanage de l'homme supérieur qu'il appelle de ses vœux, et qui saura agir et créer tout en sachant qu'aucun dieu n'est plus là pour lui répondre et pour lui assurer l'éternité et justifier la Morale.

Saint-John Perse a refusé les certitudes religieuses de Claudel, il a lu et relu Nietzsche, c'est en toute conscience de la domination du nihilisme passif sur son temps qu'il a continué à créer. Et sans se laisser aller à un quelconque minimalisme, ce qui est d'autant plus remarquable.

Il a été capable du nihilisme actif ; ainsi défini par le dernier aphorisme de Nietzsche dans le même ouvrage :

« C'est le temps du grand midi, de la plus redoutable luminosité : mon genre de pessimisme : – un grand point de départ. »¹⁶⁸

On pense à la *Dédicace d'Amers* : « Midi, ses fauves, ses famines... »

¹⁶⁵ Nietzsche, trad. A. Kremer-Marietti, *Le nihilisme européen*, éditions Kimé, 1997, p. 42. Saint-John Perse a annoté ce développement dans son exemplaire de *La Volonté de Puissance. Essai d'une transmutation de toutes les valeurs*, t. I et II, traduit par Henri Albert, Paris, Mercure de France, 1909.

¹⁶⁶ cf. IV 2, v 25 (237) : « La bête blanche, violacée de sueur, et comme assombrie là du mal d'être mortelle... »

¹⁶⁷ Aussi faut-il être prudent avant d'affirmer : « *Vents* is not nihilistic; on the contrary, the tone of the poem is one of constant exaltation; the poet, in the midst of disorder and disaster announces a new world, new values », « Nihilism is brought about by the confrontation of many perishable and contradictory human absolutes but a deeper historical consciousness will make nihilism itself appear relative; nihilism, too, is a transitory form of consciousness », René Girard « *Winds and poetic experience* », in : *The Berkeley Review*, Winter 1956, Vol.1, n°1, pp. 46-52.

¹⁶⁸ Aphorisme 134, *op. cit.* p. 107.

III Conclusion

Notre analyse des œuvres de Saint-John Perse antérieures au poème *Vents* montrait les limites de leur composante narrative : soit que la narration fût assujettie à une dominante descriptive – comme dans *l'Animale* –, soit qu'elle n'aille pas – comme dans *Amitié du Prince* ou *Anabase* – jusqu'à intégrer l'élément indispensable à toute "mise en intrigue" : la péripétie, le renversement des situations.

Indéniablement, *Vents* franchit ces deux seuils décisifs en parcourant sans retenue la totalité des programmes narratifs qui permettent de dire qu'une fable forme une intrigue une et complète¹⁶⁹.

Nous avons vu combien **le schème du transgresser** était fondamental dans ce poème¹⁷⁰ ; avec ses deux composantes de "verticalisation" ascendante et de déplacement horizontal.

Cela implique un **schéma logique ternaire** : la transgression (2), si elle permet d'aller au-delà de contours contraignants (1), n'a de sens, d'existence, que relativement à ces contours ; d'où le troisième temps dialectique (3) qui vit du jeu tensif entre ces deux données, et non pas de la simple succession de leur antinomie.

Saint-John Perse a choisi de concrétiser ce schéma de base ternaire par une mise en intrigue qui respecte le **schéma narratif quinaire** :

¹⁶⁹ Nous sommes donc en désaccord avec la position de Peter Nicholas Baker (« Saint-John Perse et le monde entier des choses », in *Souffle de Perse* n°8, juin 1998) quand il affirme (pp. 10-11) : « *Vents* est un poème difficile au moins en partie parce qu'il n'a pratiquement pas de contenu narratif ». Si notre démonstration a convaincu, la conséquence qui est posée dans ce jugement tombe "au moins en partie" !

De même nous contestons l'affirmation d'Amina Chenik (« *Vents* III 4, explication de texte » in : *Souffle de Perse* n°7, mai 97, p. 9) : « Le paradoxe du poème *Vents* est peut-être qu'écrit pour l'humanité, il ne peut être compris que d'une élite ».

¹⁷⁰ Et sans doute dans tout l'œuvre de Saint-John Perse.

- Situation initiale, équilibrée mais non satisfaisante : le monde sédentaire, clos, étouffant et stérile de la ville, du conformisme, de la primauté de l'avoir sur l'être, interdisant toute vraie création artistique (p. 110).
- Élément modificateur : l'arrivée des Vents (p. 119).
- Procès libérateur : actions engagées comme autant de transgressions "épiques" (p. 121) ; que nous détaillons ci-dessous.
- Dénouement : volte-face, brusque dans sa réalisation, mais préparée cependant par la prise de conscience de la nécessité d'une socialisation (p. 168).
- Situation finale, équilibrée positivement : l'artiste peut vivre sa création sur un mode, sinon apaisé, du moins socialisé (p. 170)

La grande originalité narrative, sur laquelle nous reviendrons dans notre dernière partie, réside dans le traitement de ce que nous avons appelé le procès libérateur. Traditionnellement, dans l'épopée, comme dans le roman d'aventure ou dans l'apologue biblique, le troisième programme du schéma quinaire est constitué d'un grand nombre d'actions, voire d'épisodes¹⁷¹, qui se succèdent faisant alterner crises et résolutions ; un danger est écarté par le héros, puis un second, puis un troisième, etc.

Rien de tel ici, la trame narrative au lieu d'être constituée par une succession d'événements plus ou moins rocambolesques est remplacée par un tressage, ou une superposition¹⁷², de transgressions exprimées en partie simultanément :

- Spatiale (elle-même déclinée en plusieurs motifs : assaut guerrier, peuples qui se révoltent, vagues de peuplement de l'Amérique, épopée vers l'ouest américain, exil du poète aux U.S.A...)
- Temporelle (chocs de plusieurs civilisations éloignées dans le temps, positionnement du héros au sein de l'histoire humaine, synthèse dans l'instant...)
- Religieuse (descente orphique aux enfers, shamanisme, rituels prophétiques, ascétisme...)
- Cognitive (transgression des savoirs établis, l'alchimie, l'aventure scientifique, la réflexion philosophique...)
- Affective (solitude de l'homme d'action et de l'intellectuel)

¹⁷¹ Aristote : « Dans les pièces [de théâtre], les épisodes sont brefs tandis que dans l'épopée, ce sont eux qui donnent de l'étendue. » *Poétique*, « La construction de l'intrigue : idée générale et épisodes » (17, 1455 a 34 - b 23), *op.cit.*, p. 67.

¹⁷² Dont nous aurons à analyser les moyens stylistiques dans notre dernière partie.

Mais il est une autre transgression, qui englobe toutes celles que nous venons d'énumérer : la création artistique. Tout ce qui est dit du shaman, du conquérant, de l'explorateur, etc. est en dernière analyse assumé par un seul personnage : le Poète, pris dans la phase active de son travail, vécue comme un combat contre soi-même, contre son environnement affectif, contre les œuvres célèbres de l'humanité (à la fois modèles, entraves, et défis, pour l'artiste qui ne peut se contenter de les vénérer comme le ferait un critique)¹⁷³.

L'analyse de ses actions nous permet d'accréditer pleinement l'opinion de Jean Molino sur l'identité réelle du héros qui les engage :

« Epopée sans héros, s'inquiétait Jean Paulhan à propos des poèmes de Saint-John Perse... Epopée selon Dante et selon le western. Epopée selon Dante : le héros est, en même temps et en dernier ressort, le poète lui-même, prenant la suite des hommes, se confondant avec eux et éclairant les autres. C'est avec Dante que, pour la première fois, le poète devient héros épique. Mais on voit pourquoi, au-delà de Dante, Saint-John Perse renoue avec l'autre épopée, l'épopée primaire ; grâce à la fusion, à la stratification des hommes et des lieux, le héros est en même temps tous les poètes mais aussi tous les hommes et tout d'abord les hommes d'Aventure¹⁷⁴ ».

Le poète est le véritable héros épique de *Vents* ; il y a comme une mise en abyme. Et cela nous rappelle les propos de Pierre Brunel concernant les Odes XI à XV de Ronsard :

« Il en vient à célébrer le poète comme Pindare célébrait l'athlète¹⁷⁵. Je voudrais voir dans cette substitution un signe, le signe d'une invasion de la parole poétique qui entonne l'ode pour sa propre gloire¹⁷⁶ ».

Cette « invasion de la parole poétique » est bien celle que l'on perçoit dès les premiers versets du poème :

« Ô toi, désir, qui vas chanter... » Et ne voilà-t-il pas déjà toute ma page elle-même bruissante,

Vents, I 1, v 17 (180)

¹⁷³ Ainsi nous pensons que l'on peut appliquer à *Vents*, ce que Hallvard H. Ystad dit d'*Anabase* : « Parallèlement à cette conquête *interne*, le texte mène une *anabase externe* : de même qu'il cherche à l'intérieur de lui-même à s'imposer pleinement dans toutes les dimensions, il essaie de conquérir la littérature. *Anabase* recèle des similarités avec bon nombre d'œuvres ; dans la mesure où il peut se lire comme une absorption de celles-ci, et avant tout comme une *lutte contre elles*, il peut être vu comme une conquête qui dépasse son espace intérieur, et s'élance vers celui du champ intertextuel. » in : *Anabase palimpseste, Une lecture d'Anabase de Saint-John Perse*, Mémoire, Université d'Oslo, 1998, p. 41.

¹⁷⁴ Jean Molino, « La Houle et l'éclair à propos de *Vents* de Saint-John Perse, in *Colloque Saint-John Perse*, 1980, Aix-en-Provence, *Saint-John Perse et les Etats-Unis*, p. 252.

¹⁷⁵ cf. *Vents* I 1, v 6 : « Et qui couraient à leur office sur nos plus grands versets d'athlètes, de poètes. »

¹⁷⁶ Pierre Brunel, *Mythocritique, théorie et parcours*, PUF, coll. « Ecriture », 1992, p. 238.

On aura remarqué que notre étude du troisième programme narratif a suivi assez fidèlement l'ordre linéaire du poème, pourtant nous affirmons que les diverses transgressions sont exprimées en surimpression tout autant qu'en succession ; sans préjuger de notre dernière partie qui s'attachera à lever ce paradoxe, nous pouvons déjà affirmer que Saint-John Perse joue sur des dominantes sans s'interdire des chevauchements, c'est dire que les transgressions ne sont pas uniquement lisibles dans la fable mais aussi dans le sujet et dans le style. Nous ne donnerons ici qu'un très court exemple pour mieux nous faire comprendre :

*Et déjà d'autres forces s'irritent sous nos pas, au pur solstice de la pierre : dans le métal et dans les sels nouvellement nommés, dans la substance émerveillée où vont les chiffres défrayant une ardente chronique*¹⁷⁷.

« Je t'insulte, matière, illuminée d'onagres¹⁷⁸ et de vierges : en toutes fosses de splendeur, en toutes chasses de ténèbre où le silence tend ses pièges.

Vents, III 3, v 1-2 (222)

Ce passage s'insère dans une dominante cognitive : l'avancée de la connaissance scientifique a donné à l'homme moderne une puissance merveilleuse mais qui ne manque pas d'être inquiétante. Cependant, plusieurs transgressions se superposent au thème scientifique :

- Le motif guerrier de l'assaut – qui concrétise le schème ascendant de la transgression spatiale – avec le verbe ‘insulter’. Dans le vocabulaire militaire, conformément à l'étymologie : lat. *insultum*, supin de *insilire* ‘s'élancer sur’, insulter signifie attaquer une place forte. « Onagres »¹⁷⁹ se laisse lire sur cette isotopie ; en effet, les dictionnaires nous apprennent qu'“onagre” désigne une sorte de catapulte capable d'envoyer “des projectiles enflammés” (cf. la valeur étymologique d'« ardente », « splendeur »).¹⁸⁰

¹⁷⁷ « Où vont les chiffres (de la découverte scientifique) illustrant une fulgurante histoire de la connaissance humaine » (à F. Kemp, p. 64). L'expression se trouve déjà dans *Anabase* VI (OC 102).

¹⁷⁸ Plante commune cultivée pour ses fleurs jaunes, de même que l'*hélianthe*, appelée aussi « herbe d'or », et le *souci*.

¹⁷⁹ cf. le trouble de P.-M. Van Rutten dans : *Le langage poétique de Saint-John Perse*, Mouton, 1975, p. 197 : « Jusqu'à présent le sens d'onagres et de vierges nous échappe. Il peut s'agir d'une plante comme d'un animal. *Vierge* peut être une personne ou une constellation. La matière serait-elle illuminée par des étoiles ? On se perd en conjectures. » Voir aussi notre commentaire page suivante.

¹⁸⁰ Quant au mot « vierges » il désigne peut-être les Vestales, mais c'est aussi un rappel d'autres passages du poème où les vierges sont les compagnes du héros : « les Instigatrices ardentes et court-vêtues de l'action » *Vents*, I 6, v 20 (191) ; l'adjectif « ardente » rapproche ces deux extraits. L'association de « vierges » et du verbe « arder » est déjà utilisée par Saint-John Perse dans sa traduction de Pindare ; cf. F. Henry, *Saint-Leger Leger traducteur de Pindare*, Gallimard, 1986, p. 50.

- La violence intellectuelle, tournée vers la transgression du savoir établi (irriter, insulter). En préférant les « solstices » aux équinoxes, en choisissant donc les extrêmes plutôt que les situations d'équilibre, il s'agit de faire voler en éclat le conformisme douxereux. "Irriter", c'est attiser, exacerber les forces contradictoires afin que du conflit jaillisse l'inconnu.
- La solennité religieuse avec des mots comme « châsse » qui apportent la solennité d'un rituel à cette quête de l'absolue pureté dont le héros veut prendre l'ultime relais. « Onagres » couplé à « vierges » fait alors référence, pensons-nous, aux écrits apocryphes chrétiens (cf. l'épisode des « onagres réquisitionnés » dans les *Actes de Thomas*)¹⁸¹. Mais Saint-John Perse l'iconoclaste ne gomme pas complètement l'humour (lui-même transgresseur) du jeu de mots : « fosse » étant un terme de "chasse" quand il désigne comme ici un « piège ».

La dialectique entre le « silence » et la nomination (« les sels nouvellement nommés ») participe, quant à elle, à tous ces indices qui nous invitent à reconsidérer l'ensemble du poème comme une réflexion sur la création poétique.

Ainsi notre étude narrative du poème *Vents* nous amène à dire que ce texte est le premier de Saint-John Perse à nous offrir une véritable mise en intrigue et que celle-ci est menée avec des moyens originaux qui demanderont à être plus longuement interrogés.

Pourtant si l'on réfléchit à la situation finale de la fable, on peut émettre encore quelques réserves : certes, il y a bien retour à l'équilibre après une aventure poussée à l'extrême, mais est-ce pour autant la fin de l'histoire ? Ou pour le dire autrement en nous plaçant sur le plan artistique, est-ce la fin de l'aventure poétique ?

Il est un verset qui au dernier Chant évoque le retour du héros parmi les siens ; nous aimerions le citer pour l'allusion qu'il contient :

*Nous faudra-t-il, avant le jour, nous frayer route d'étranger jusqu'à la
porte de famille ? alors qu'il n'est personne encore dans les rues pour
disputer aux Parques matinales / [...]*

Vents, IV 4, v 20 (242)

Nous avons tous reconnu la figure d'Ulysse dans cet étranger que ses proches n'ont pas encore reconnu ; et cela autorise une question : ce poème sur l'aventure menée loin du sol natal aurait-il un rapport avec *L'Iliade* ? Ou plutôt, car plus stimulante encore : Saint-John Perse a-t-il écrit une suite, une *Odyssée*, qui nous conterait le retour et l'accueil que les siens ont réservé au poète dont nous venons de suivre l'entreprise transgressive ?

Amers est-il susceptible d'une telle lecture ?

¹⁸¹ Les *Actes de Thomas*, in : *Ecrits apocryphes chrétiens*, t. I, p. 1391, Paris, Gallimard, coll. "Bibliothèque de la Pléiade", 1997.

3^{ème} Partie

Etude narrative du
poème *Amers*

1. Introduction

Exil en 1941, *Poème à l'Etrangère* en 1942, *Pluies* en 1943, *Neiges* en 1944, *Vents* en 1945, le retrait forcé de la vie politique française a été immédiatement mis à profit par Alexis Leger pour se lancer dans une activité poétique des plus intenses. Même un poème long, comme *Vents*, paraît en un seul bloc ; ce qui permet à son auteur d'affirmer (ou de prétendre ?) qu'il a été écrit dans la petite île de Seven Hundred Acre, au nord-est des Etats-Unis, pendant l'été 1945.

Avec *Amers*, le dernier poème de ce cycle américain, le processus de publication change. L'élaboration du poème se fait, ouvertement, sur plusieurs années et Saint-John Perse accepte de faire paraître (de 1948 à 1956) des pré-originales de certains fragments. Il est vrai qu'*Amers* est le plus long poème de toute l'œuvre poétique de Saint-John Perse : 26 225 mots, contre 16 409 pour *Vents*¹.

Le tableau suivant rappelle ces étapes dans la publication :

Dates	Correspondance avec l'édition princeps de 1957	Références des pré-originales :
1948	Suite VIII de <i>Strophe</i>	<i>Cahiers de la Pléiade</i> , n° IV, printemps 1948, pp. 9-12, sous le titre <i>Poème</i> .
1950	<i>Invocation</i>	<i>Les Cahiers de la Pléiade</i> (X, été-automne 1950) pp. 9-20, sous le titre : <i>Et Vous, Mers...</i>
1952	<i>Dédicace</i>	Revue <i>Exils</i> , n°1, octobre 1952, pp. 7-8. <i>Midi, Ses Fauves, Ses Famines,</i>
1953	Sept premières suites ² de <i>Strophe</i> + <i>Chœur</i>	<i>La Nouvelle Revue Française</i> , n° du 1 ^{er} janvier 1953, pp. 5-26 et n° du 1 ^{er} février 1953, pp. 263-281.
1956	Suite IX de <i>Strophe</i>	<i>La Nouvelle Revue Française</i> , n° du 1 ^{er} juillet 1956, pp. 1-37, sous le titre : <i>Etroits Sont Les Vaisseaux...</i>

La lecture d'*Amers* montre une différence évidente de facture avec *Vents*, due surtout à la place envahissante de l'oralité et même de la plurivocité. Par contre, sur le plan thématique la ressemblance est grande. De nombreuses images sont reprises en des termes fort semblables, nous allons en donner quelques exemples.

¹ Dans cette statistique, est considéré comme « mot » tout élément séparé par un espace ou une apostrophe. (Occurrence *orthographique* donc, et non pas *grammaticale*).

² La première *Suite*, étant divisée en 4 développements et ce qui deviendra le *Chœur* n'étant pas encore autonome, c'est un ensemble de 11 développements qui apparaît dans cette revue ; le poème est daté de 1951.

On retrouve l'image de la femme offerte au dieu, par les Prêtres, afin qu'elle perçoive un message qu'elle transmettra paradoxalement par son silence éloquent :

Vents, I 5, v 17; 23-24 (189)	Amers, Str. VI, v 3 (309)
<i>Là, qu'il y ait un lit de fer pour une femme nue, toutes baies ouvertes sur la nuit.[...]</i> <i>Là qu'elle soit favorisée du songe favorable, comme flairée du dieu dont nous n'avons mémoire,</i> <i>Et frappée de mutisme, au matin, qu'elle nous parle par signes et par intelligence du regard.</i>	<i>« Les filles liées au bas des Caps y prennent le message. Qu'on les bâillonne parmi nous : elles diront mieux le dieu qu'elles relayent... Filles liées au bout des Caps comme au timon des chars...</i>

De la même façon, est repris le thème de la fugacité de la révélation poétique :

Vents, III 6, v 5 (229)	Amers, Inv. 5, v 4 (263)
<i>« A moins qu'il ne se hâte, en perdra trace mon poème... Et vous aviez si peu de temps pour naître à cet instant... »</i>	<i>Et comment il nous vint à l'esprit d'engager ce poème [...]? Et bien fût-il, ô dieux ! que j'en prisse soin, avant qu'il ne nous fût repris...[...]</i>

Ou l'image du poème à naître, comme un arbre nouveau s'opposant l'un au « très vieil arbre, à sec de feuilles », l'autre à « l'arbre du chagrin » :

Vents, IV 7, v 3-4 (251)	Amers, Inv. 6, v 18 (267)
<i>Et un autre arbre de haut rang montait déjà des grandes Indes souterraines,</i> <i>Avec sa feuille magnétique et son chargement de fruits nouveaux.</i>	<i>Ah ! quel grand arbre de lumière prenait ici la source de son lait !...[...]</i>

Le thème de la sécheresse et de la chute de l'inspiration est à nouveau exploité dans *Amers* :

<i>Vents</i> , I 4, v 6 (186) et I 5, v 1 (188)	<i>Amers</i> , Str. III, v 16 (290)
<i>Ha ! qu'on m'évente tout ce lass !</i> <i>Ha ! qu'on m'évente tout ce leurre !</i> <i>Sécheresse et supercherie d'autels...</i> <i>Les livres tristes, innombrables, sur</i> <i>leur tranche de craie pâle...</i> ... <i>Eâ, dieu de l'abîme, ton</i> <i>bâillement n'est pas plus vaste.</i>	« <i>Oui, ce fut un long temps</i> <i>d'attente et de sécheresse, où la mort</i> <i>nous guettait à toutes chutes de</i> <i>l'écrit. Et l'ennui fut si grand, pa rmi</i> <i>nos toiles peintes, l'écaurement en</i> <i>nous si grand, derrière nos masques,</i> <i>de toute l'œuvre célébrée !...</i>

Ces ressemblances signifient-elles qu'il y a une continuité thématique particulièrement forte entre *Vents* et *Amers*, ou ne sont-elles dues, tout simplement, qu'à ce procédé d'auto-référence très fréquent chez Saint-John Perse et qui parcourt indistinctement toute son oeuvre ?

Pour trancher, il convient de se situer non pas sur le terrain trop vaste, et trop statique, des images privilégiées du poète, mais sur le plan de la narratologie :

Amers présente-t-il, comme *Vents*, une mise en intrigue susceptible d'être décomposée en programmes narratifs ? Ceux-ci font-ils avancer la même fable ? C'est-à-dire permettent-ils de révéler ce qu'il advient du Poète-Héros de *Vents* au moment où il fait retour vers les siens avec le projet de les aider – éventuellement en les provoquant – à vivre pleinement l'aventure humaine ?

Pour répondre à ces questions, il faut avancer avec méthode ; nous chercherons d'abord ces programmes narratifs dans la diégèse³ qui occupe la partie majeure du poème, intitulée « Strophe » ; puis, utilisant d'autres outils narratologiques, nous étudierons comment sont enchâssés les différents niveaux énonciatifs ; ce n'est qu'au terme de cette clarification que nous pourrions aborder l'étude actantielle de « Chœur » et porter enfin un regard d'ensemble sur cette œuvre complexe.

³ La diégèse est un « univers spatio-temporel ». Rappelons la définition qu'en donne G. Genette : « L'*histoire* racontée par un récit ou représentée par une pièce de théâtre est un enchaînement, on parfois plus modestement une succession d'événements et/ou d'actions ; la *diégèse*, au sens où l'a proposé l'inventeur du mot (Etienne Sou riau si je ne m'abuse) et où je l'utiliserai ici, **c'est l'univers où advient cette histoire**. Entre l'une et l'autre, la relation métonymique évidente (l'histoire est dans la diégèse) autorise le glissement de sens, délibéré ou non, sans compter la commodité de dérivation *diégèse* • *diégétique*, adjectif qui en vient parfois à signifier "qui se rapporte à l'histoire" (ce qu' *historique* ne pourrait faire sans malentendu). » Gérard Genette, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Coll. "Poétique", Seuil, 19 82, p. 340.

A. Etude actantielle de « Strophe »

I Reprise dans « Strophe » de la situation initiale de Vents Pn 1 : le monde figé

1. Thématique :

Arrêtons-nous par exemple sur ce passage de « Strophe » qui montre le retour à la vie laborieuse, une fois « l'hiver venu », alors que les Amants ont quitté le port :

[...] *Et le trafic de mer déverse son numéraire aux cours des banques de famille, les bêtes d'attelage flairent le bronze des fontaines – tintement d'alliages dans les chambres, abagues et bouliers derrière les portes grillagées – et voici d'une devise en forme encore de nacelle, ou de chaussure de femme... Au témoignage des monnaies s'éclairent l'histoire et la chronique.*

Amers, Str. IX : VII, v₄ (360)

La fin du verset rappelle le développement 5 du chant IV de *Vents* :

[Assez] « *De ces prudhommeries de pierre sur nos places, et de ces Vierges de Comices sur le papier des Banques ;*
« *Assez de ces porteuses de palmes et d'olives sur nos monnaies trop blondes, comme ces filles et mères d'Empereurs qui s'appellent Flavie.*

Vents, IV 5, v₆₋₇ (244)

Le choix du mot « devises », dans le passage de *Strophe*, mérite commentaire car sa polysémie actualise plusieurs traits caractéristiques du monde clos et figé :

Le mot qui nous vient du latin *devidere*, *divisus*, «diviser», appartient au moyen-âge au vocabulaire de l'héraldique. Ce n'est qu'au XIX^{ème} siècle que devise prend son sens monétaire sous l'influence de l'allemand qui nous avait «emprunté» le mot. Nous savons par une annotation de Saint -John Perse pour son traducteur (allemand justement) Friedhelm Kemp⁴ que « devise [...] en forme de nacelle » doit être d'abord compris en ce sens et qu'il s'aligne donc sur l'isotopie financière représentée par : « trafic » « numéraire », « cours »,

⁴ « Voici une pièce de monnaie étrangère, une espèce en métal (argent), en forme de nacelle, (comme certaine pièce de monnaie chinoise encore en cours) ». Friedhelm Kemp, *Annotations de Saint-John Perse*, (1957-1966), précédé d'une présentation, *Cahiers Saint-John Perse* n° 6, Gallimard, 1983, p. 91.

« banques », « alliages », « monnaie ». D'autres traits liés à ce monde de la finance sont actualisés : celui du calcul et de la thésaurisation avec « abaqes et bouliers », « portes grillagées », « cage de fer » ; celui des alliances avec « banques de famille ».

Mais « en forme de nacelle » rappelle l'expression « en forme de navette » rencontrée dans la suite III (289) pour décrire les paupières des Tragédiennes ; « navette » et « nacelle » sont deux diminutifs venant du latin *navis*. Comme il est demandé ensuite de clouer « l'image du Na vire » (360), « devise en forme [...] de nacelle » peut renvoyer aussi à l'enseigne d'une échoppe, ce qui expliquerait la correction : « ou de chaussure de femme ».

Dans les deux interprétations, l'on constate que l'expression est prise dans un glissement péjoratif en contexte persien : de la caste des guerriers (avec l'héraldique) on passe à la classe des commerçants, le diminutif souligne l'abâtardissement des valeurs épiques – et même viriles avec la correction qui suit. Nous retrouvons donc les traits du monde clos : “tradition abâtardie”, “communauté villageoise”, “quiétude”, “l'immobilisme”... L'exaspération marquée par l'anaphore de « assez » dans le poème *Vents* trouve ici son écho avec l'adverbe « encore » inséré dans la formule.

Un seul domaine du *Pn1* n'est pas représenté dans ce mot empreint d'archaïsme : celui de l'agriculture. Il est cependant présent dans le passage cité avec ces « bêtes d'attelage » qui « flairent le bronze des fontaines ». Une devise étant aussi une formule morale pour fixer une conduite, le mot rassemble donc les critiques énoncées dans *Vents* IV 5, v 14 : « Nous en avons assez, prudence, de tes maximes à bout de fil à plomb, de ton épargne à bout d'usure et de reprise ».

Mais un programme narratif ne se ramène pas à une constellation d'images ; encore faut-il qu'un actant s'empare de la situation ainsi décrite pour engager un processus de transformation.

2. Les locuteurs

Récapitulons les caractéristiques du monde figé :

- *Ville* : murs, grilles, roses, cour, enceinte, remparts, frontière, lieux clos, chaînes ...
- *Monde agricole* : bêtes domestiques, bêtes de somme, étable, travaux saisonniers...
- *Finance* : monnaies, thésaurisation, cupidité...
- *Famille* : lignage, héritage, liens sans amour...
- *Idéologie figée* : coutume, prudence, maximes, livres morts ...
- *Léthargie* : mort, tombeaux, ennui, travaux répétitifs, dégoût, songe vain...

Et dressons un tableau qui porte, en regard des occurrences de ces traits, les locuteurs qui prennent position face à ce monde clos de la situation initiale.

Locuteurs :	Le monde clos dans « Strophe »	Références
La lune au quartier des pythonisses	« [...] la mer à jamais derrière vos tables de famille, et tout ce parfum d'algue de la femme, moins fade que le pain des prêtres...[...] »	Str. I _{4, v 6} (276-7)
Le Maître d'astres et de navigation	« Je dis qu'un astre rompt sa chaîne aux étables du Ciel. Et l'étoile apatride chemine dans les hauteurs du Siècle vert... Ils m'ont appelé l'Obscur et mon propos était de mer. »	Str. II _{v 25} (282)
Les Tragédiennes	« Oui, ce fut un long temps d'attente et de sécheresse, où la mort nous guettait à toutes chutes de l'écrit. Et l'ennui fut si grand, parmi nos toiles peintes, l'écaurement en nous si grand, derrière nos masques, de toute l'œuvre cël ébrée !...	Str. III _{v 16} (290)
Les Patriciennes	« ... Nos livres lus, nos songes clos, n'était -ce que cela ? Où donc la chance, où donc l'issue ? Où vint la chose à nous manquer, [...] »	Str. IV _{v 2} (299)
	[...] se peut-il, ô prudence ! qu'on nous ait cru tenir un si long temps derrière les ifs et les flambeaux de cour et les boiseries sculptées de cèdre ou de thuya, [...] »	Str. IV _{v 6} (299)
Héros en quête de légitimité	« Tu m'ouvriras tes tables dynastiques »	Str. IV _{v 21} (301)
L'affligé qui monte en mer	« J'y prends mes lettres de nationalité. »	Str. IV _{v 21} (301)
la Poétesse	[...] C'est trop d'attendre sur nos lits le renversement des torches domestiques. [...] »	Str. V _{v 6} (305)
	« Et d'une senteur de mer dans notre linge, et dans nos lits, au plus intime de la nuit, datent pour nous le blâme et le soupçon portés sur toutes treilles de la terre. »	Str. V _{v 7} (306)
	« Où étiez-vous, ce soir, quand nous avons rompu nos liens avec l'étable du bonheur ? »	Str. V _{v 9} (306)
L'oiseau de mer	« J'ai faim, j'ai faim pour vous de choses étrangères » [...] »	Str. VI _{v 12} (310)

Les jeunes filles	« [...] Pour nous le Continent de mer, non point la terre nuptiale et son parfum de fenugrec ; pour nous le libre lieu de mer, non ce versant de l'homme usuel aveuglé d'astres domestiques.	Str. VI, v 12 (310)
	« Nos mères aux seins de Parques, sur leurs chaises de cèdre, redoutent les sabots du drame dans leurs jardins de plantes à quenouilles – ayant aimé de trop d'amour, jusqu'en ses fins de guêpes jaunes, « L'été qui perd mémoire dans les roseraies blanches.	Str. VII, v 3-4 (315)
	« Qui danse la bibase aux sept jours alcyoniens, l'écaurement un soir lui vient au temps faible de la danse, et le dégoût soudain s'en saisirait,	Str. VII, v 12 (316)
L'Etranger dont la voile...	« Et la terre écriée sur ses rives poreuses, parmi la ronce avide et les roses vives « De l'écume, nous fut chose légère et chose plus dispendieuse « Que lingerie de femme dans les songes, que lingerie de l'âme dans les songes. »	Str. VIII, v 21-23 (322)
Le Narrateur de « Strophe »	[...] À la mer seule, nous dirons Quels étrangers nous fûmes aux fêtes de la Ville,[...]	Str. IX ; I, v 4-5 (326)
	En vain la terre proche nous trace sa frontière.[...]	Str. IX ; I, v 7 (326)
L'Amante	« ... Amour, amour, qui tiens si haut le cri de ma naissance, qu'il est de mer en marche vers l'Amante ! Vigne foulée sur toutes grèves [...]	Str. IX ; II, 1 v 1 (327)
	« J'ai crainte, et tu n'es là. L'épouse est seule et menacée, l'amante bafouée. Où sont tes émissaires, tes gardiens ? L'épouse désertée sera-t-elle aussi trahie ?... Qui tient le siège par la mer ? L'intrigue est sur le front de mer. Tu as noué l'intelligence. Et qui donc introduit l'Etrangère dans la place ? – La Mer est là, qui ne se nomme. Et fait le tour de la maison. L'investissement touche à sa fin. La foule est dans les chambres. L'épouse n'est plus gardée de la promiscuité...	Str. IX ; VI, 1 v 14 (353)

L'Amant	« Ô mon amour au goût de mer, que d'autres paissent loin de mer l'églogue au fond des vallons clos – menthes, mélisse et mélilot, tièdeurs d'alyse et d'origan – et l'un y parle d'abeillage et l'autre y traite d'agnelage, et la brebis feutrée baise la terre au bas des murs de pollen noir. Dans le temps où les pêches se nouent, et les liens sont triés pour la vigne, moi j'ai tranché le nœud de c hanvre qui tient la coque sur son ber[...]	Str. IX ; II, 2 v 4 (329)
	« ... Amant, je n'élèverai point de to iture pour l'Amante. [...]	Str. IX ; III, 2 v 1 (332)
	« [...] la fierté de vivre est dans l'accès, non dans l'usage ni l'avoir.	Str. IX ; IV, 2 v 3 (338)
	« [...] Revois, ô songe, ton ouvrage : non point le bouclier d'orfèvre, ni le miroir d'argent ciselé où court l'ignominie des roses (le léopard parmi la vigne, la vierge en croupe du taureau, ou le dauphin coiffé des pampres de l'écume), « Mais [...]	Str. IX ; IV, 2 v 6-7 (339)
	« Amants, nous ne sommes point gens de labour ni valets de moisson. Pour nous la haute et libre vague que nul n'attelle ni n'oblige. [...]	Str. IX ; VI, 2 v 5 (355)
	« [...] Et nous tournant encore vers la terre rétrograde et vers son peuple de balustres, nous lui crions, ô terre, notre peu de foi dans sa coutume et dans son aise ; et qu'il n'est point pour nous sur mer poudre ni cendre aux mains de l'usager.	Str. IX ; VI, 2 v 17 (358)
Le Narrateur de « Strophe »	[...] Les filles de grande maison changent de linge devant l'âtre, et la flamme jaune bat de l'aile comme un rapace de mer dans une cage de fer. On brûle en chambre, sur des pelles, les feuilles d'écorce cannellée. Et le trafic de mer déverse son numéraire aux cours des banques de famille, les bêtes d'attelage flairent le bronze des fontaines – tintement d'alliages dans les chambres, abagues et bouliers derrière les portes grillagées – et voici d'une devise en forme encore de nacelle, ou de chaussure de femme... Au témoignage des monnaies s'éclairent l'histoire et la chronique.	Str. IX ; VII, v 4 (360)

Commentons ce tableau. Premièrement on constate que ce thème est omniprésent dans « Strophe » ; il n'est pas regroupé d'une façon privilégiée sur une partie du texte comme dans le poème *Vents*, mais disséminé et abordé par tous les locuteurs à tour de rôle. Le monde tombé en léthargie n'est plus une origine brièvement évoquée dont on s'évade pour vivre une aventure transgressive dont les différentes actualisations composeront la diégèse majeure du poème ; ici, et la suite de notre analyse devra le confirmer, il semble que le monde léthargique soit devenu le constituant essentiel de l'univers spatio-temporel de « Strophe ». Est mise en scène de façon privilégiée l'exaspération qu'il provoque chez ceux qui restent malgré tout avides de vivre. En effet, et c'est le second point, aucun des locuteurs qui abordent ce thème ne revendique comme positif ce monde figé ; autrement dit, ceux qui pourraient le faire n'ont pas la parole dans le poème, ainsi des mères dont il est dit qu'elles ont choisi la quiétude :

*« Nos mères aux seins de Parques, sur leurs chaises de cèdre, redoutent
les sabots du drame dans leurs jardins de plantes à quenouilles – ayant aimé
de trop d'amour, jusqu'en ses fins de guêpes jaunes,
« L'été qui perd mémoire dans les roseraies blanches.*

Amers, Str. VII, v 3-4 (315)

Cependant, tout en restant dans la dénonciation du monde engourdi dans la quiétude, les locuteurs adoptent des positions distinctes.

3. Un jeu d'oppositions :

a) Femme vs. Homme :

Les Tragédiennes en ont assez de la « sécheresse », de l'« ennui », de l'« écoûrement » ; les Patriciennes se sont lassées des « livres lus », du « songe » vain, de l'enfermement, de la « prudence » ; La Poétesse souhaite rompre avec « l'étable » d'un bonheur trop domestique ; les jeunes filles, elles aussi parlent d'« écoûrement », de « dégoût » et ne veulent plus perpétuer le pauvre monde de leurs mères. Mais toutes, après avoir dit leur insatisfaction, attendent surtout d'être secourues par une intervention extérieure qui prend souvent les traits d'un homme : de l'auteur pour les Tragédiennes, d'un navigateur pour les jeunes filles. C'est à d'autres qu'on demande de s'émanciper :

*« Ô Voyageurs sur les eaux noires en quête de sanctuaires, allez et
grandissez, plutôt que de bâtir. [...] »*

Amers, Str. VI, v 21 (312)

L'Amante, ayant été élue par l'homme de mer, est dans une situation plus enviable, mais elle reste fortement habitée par la crainte ; crainte d'être abandonnée dans la maison et de retrouver la dépendance envers le groupe.

La Mer reste la rivale, qui risque de reprendre possession de l'Amant, et de la laisser en tant qu'« épouse », seule dans ses appartements terrestres.

Les hommes, au contraire, utilisent volontiers le futur pour affirmer leur confiance dans un avenir choisi, et non subi :

- Le « héros en quête de légitimité » : « Tu m'ouvriras tes tables dynastiques » Str. IV, v₂₁ (301)
- L'Amant : « ... Amant, je n'élèverai point de toiture pour l'Amante » Str. IX ; III, 2 v₁ (332)
- Le « Conquérant, sous sa plume de guerre » : « J'habiterai les chambres interdites » Chœur 2, v₅ (367)

Comme l'Amant, ils sont hommes d'aventure et revendiquent leur différence aristocratique :

- « que d'autres paissent loin de mer l'églogue au fond des vallons clos » Str. IX ; II, 2 v₄ (329)
- « Amants, nous ne sommes point gens de labour ni valets de moisson. Pour nous la haute et libre vague que nul n'attelle ni n'oblige. Str. IX ; VI, 2 v₅ (335)
- « la fierté de vivre est dans l'accès, non dans l'usage ni l'avoir. Str. IX ; IV ; 2 ; 3 Str. IX ; IV, 2 v₃ (338)

Ainsi remarque-t-on un clivage entre ces femmes et ces hommes qui s'accordent pourtant à dénoncer le monde figé des habitudes. Cette dichotomie se traduit par un positionnement différent dans l'espace :

b) Terre vs. mer.

La rivalité que nous avons constatée entre la Mer et l'Amante pousse cette dernière à invoquer les « dieux terrestres » :

« Dieux secourables, dieux terrestres ! ne prenez-vous contre la Mer le parti de l'Amante ?... Et toi, cœur d'homme non cruel, veuille le Ciel aussi t'absoudre de ta force !

Str. IX ; VI, 1 v₁₅ (353)

Par contre la prière de l'Amant va « aux dieux de mer » Str. IX ; VI, 2 v₂ (355)⁵ ; il affirme avec force et sérénité qu'il a depuis longtemps coupé tout lien avec l'engourdissement de la domesticité :

[...] moi j'ai tranché le nœud de chanvre qui tient la coque sur son ber⁶, à son berceau de bois.

Amers, Str. IX ; II, 2 v₄ (329)

⁵ Nous nous inscrivons donc en faux contre cette répartition des rôles proposée par Henriette Levillain : « en arrière plan se prépare un drame plus essentiel : celui de la disjonction métaphysique de la terre (représentée par l'homme) et de la mer (représentée par la femme) » Henriette Levillain, *Sur deux versants...*, op.cit. p. 305.

⁶ cf. *Neiges* : « détacherai-je mon lit bas comme une pirogue de sa crique ? »

Cette opposition partage les personnages en deux groupes :

Sont rattachées explicitement à la terre :

- « Les Tragédiennes » : « nos larges hanches de **rurales** – ah ! plus **terriennes** que la plèbe et que le blé des Rois ! » Str. III_{v 9} (288)
- « Les Patriciennes » : « Ainsi **terrestres**, **riveraines**, ainsi complices, nous cédon... » Str. IV_{v 24} (301)
- « la Poétesse » : « C'est trop d'attendre sur nos lits le renversement des torches **domestiques**. [...] Un goût de cèdre et d'oliban nous tient encore à notre rang dans la faveur des **Villes** » Str. V_{v 6} (305-6)
- « La fille chez les Prêtres » : « Les filles liées au bas des **Caps** y prennent le message. Qu'on les bâillonne parmi nous : elles diront mieux le dieu qu'elles relayent... Filles liées au bout des Caps comme au **timon des chars**... » Str. VI_{v 3} (309)
- Les jeunes filles : « Etranger, dont la voile a si longtemps longé nos côtes (et l'on entend parfois de nuit le cri de tes poulies),/ Nous diras-tu quel est ton mal, et qui te porte, un soir de plus grande tiédeur, à prendre pied parmi nous **sur la terre coutumière** ? » Str. VIII_{v 1-2} (321)
- « L'Amante » : « Et **sur la grève de mon corps** l'homme né de mer s'est allongé. » Str. IX ; II_{1 v 3} (327) ou « Etrange l'homme, sans rivage, près de la femme, **riveraine** ⁷. » Str. IX ; II_{2 v 1} (328)

Inversement sont rattachés à la mer :

- « Le Maître d'astres et de navigation : « La condition terrestre est misérable, mais mon avoir immense sur les **mers** [...] » Str. II_{v 5} (281), ou : « Et ma prérogative sur les **mers** est de rêver pour vous ce rêve du réel...[.] » Str. II_{v 17} (282), ou bien encore : « Ils m'ont appelé l'Obscur et mon propos était de **mer**. » Str. II_{v 25} (282)
- « Le héros en quête de légitimité » : « [...] “**Tu** [la Mer] m'ouvriras tes tables dynastiques” [...] » Str. IV_{v 21} (301)
- « l'affligé qui monte en mer » : « [...] “**J'** y prends mes lettres de nationalité.” » Str. IV_{v 21} (301)
- « L'oiseau **de mer** » Str. VI_{v 12} (310)
- « L'Etranger » : « Etranger, dont la **voile** a si longtemps longé nos côtes (et l'on entend parfois de nuit le cri de tes poulies), [...] » Str. VIII_{v 1} (321)
- « L'Amant » dont la compagne dit : « Et sur la grève de mon corps l'homme **né de mer** s'est allongé. » Str. IX ; II_{1 v 3} (327)

⁷ Cette citation répond, nous semble-t-il à la question posée par A. Henry dans son étude d'*Amers* au sujet des Amants : « Que sont-ils ? Des amers, ou des voguants ? » *op. cit.* p. 39.

Sans conteste, tous les personnages liés à la mer sont des hommes, ceux liés à la terre sont des figures féminines. Et l'on ne peut rejeter une définition de celles-ci par défaut, l'initiale du titre « Amers » étant alors perçue comme un préfixe privatif.

Avant de continuer, il nous faut lever une objection. Nous trouvons dans une étude sur « Etroits sont les vaisseaux », accessible sur l'Internet⁸, l'affirmation suivante au sujet de l'Amante :

« Née de la mer, elle est "fille d'immortelle prise aux aisselles hors de l'écume mère", comme son archétype Vénus, à laquelle elle est implicitement comparée. Son origine marine (annoncée déjà dans le Chant VII de la Strophe d'*Amers*) est sans cesse affirmée au cours du poème ».

C'est aller un peu vite en besogne. C'est oublier tous les passages que nous avons cités qui rattachent l'Amante à la mer ; c'est se méprendre sur d'autres.

Certes, il est dit du corps de l'Amante qu'il est : « De mer issu » Str. IX ; V, 1 v 17 (345), mais il faut lire la suite : « De mer issu, et par les femmes, ce corps de femme né de femme » ce qui déjà infirme définitivement la comparaison avec Vénus. De plus, il faut prendre en compte la phrase de l'Amante : « Et sur la grève de mon corps **l'homme né de mer** s'est allongé. » Str. IX ; II, 1 v 3 (327). L'explication est dans le fait incontournable que Saint-John Perse a voulu rendre lisible le mot « Mer » sur plusieurs niveaux d'interprétation : la mer, c'est tout aussi bien le liquide amniotique, que cet océan bien réel où, nous dit la théorie de l'évolution, la vie est apparue avant de conquérir le reste de notre planète⁹, c'est encore, pour Saint-John Perse, une image de la continuité culturelle de notre espèce, etc. Au niveau d'abstraction le plus élevé, dans ce poème, la Mer est tout simplement synonyme de Vie. Il faut donc savoir à quel niveau d'analyse l'on se situe. Sur le plan du schéma actantiel, l'Amante est bien à inscrire dans un parcours qui va de la terre vers la mer, comme nous le démontrerons bientôt.

⁸ Julien Nicoud, « Je suis femme à tes lèvres plus neuve que la soif », extrait d'« Une lecture de Etroits sont nos vaisseaux (*Amers*) de Saint-John Perse ».

⁹ « Certains biologistes pensent que la vie a pu apparaître dans les sources hydrothermales sous-marines, à l'abri du bombardement météoritique et du rayonnement ultraviolet intense qui prévalaient au cours des premiers cinq cents millions d'années d'existence de notre planète. L'origine thermophile de la vie est effectivement supportée par des travaux d'évolution moléculaire qui suggèrent que l'ancêtre commun à tous les êtres vivants se confond avec celui des archéobactéries et des bactéries thermophiles. » Patrick Forterre, entrée : « Evolution », in : *Encyclopaedia Universalis*.

c) Groupe vs. Individu.

Les locuteurs sont tantôt pris dans leur singularité : Le « Maître d'astres et de navigation », l' « Etranger dont la voile... », tantôt englobés sous une appellation générique : « les Tragédiennes », « les Patriciennes »...

Cette opposition recoupe en partie les précédentes : le pluriel pour les figures féminines, le singulier pour les locuteurs masculins.

On pourrait croire que l'annonce : « Et cette fille chez les Prêtres : » Str. VI, v 1 (309) marque une exception et inverse la règle, il n'en est rien ; d'une part « les Prêtres » n'ont pas accès à la parole dans le poème, d'autre part il n'est pas fait mention "d'une" fille, dans la suite VI, mais de plusieurs, comme le prouvent les accords et les désignations : « Servantes » Str. VI, v 21 (312), « Prophétesses » Str. VI, v 25 (312).

La « Poétesse » fait peut-être exception (signe que sa fonction la rapproche des héros masculins ?), mais là encore le singulier n'apparaît clairement que dans la formule introductrice de son discours, dans celui-ci seul le « nous » est utilisé et la parole se veut collective.

Inutile de dire que cette opposition entre le groupe et l'individu est décisive pour Saint-John Perse qui soulignait déjà chez Emerson des phrases telles que : « La société conspire contre la virilité de chacun de ses membres »¹⁰, où le mot *virilité* nous ramène à la dualité précédente. Toutes ces oppositions font système, même s'il ne faut pas oublier que ces locuteurs, masculins et féminins, dénoncent un monde figé où s'engourdissent indistinctement des hommes et des femmes.

Il est d'ailleurs une figure féminine qui s'émancipe nettement de son groupe d'appartenance : l'Amante.

Nous matérialiserons mieux ces situations différentes en relevant, dans le tableau suivant, les locuteurs qui utilisent les formes pronominales exclusives de la première personne du singulier : *je, me, moi* :

¹⁰ Ralf Waldo Emerson, *Sept essais*, « Confiance en soi-même », *op. cit.*, p. 6.

Répartition des pronoms strictement de 1 ^{ère} pers. du singulier dans <i>Strophe</i>				
Suite	Sequ.	Dév ¹ .	je j' ; moi me m'	locuteur :
I		1		
		2		
		3		
		4		
II			19	le « Maître d'astres et de navigation »
III				
IV			2	« Le héros en quête de légitimité » + « L'affligé qui monte en mer ».
V				
VI			2	« cri de l'oiseau de mer »
VII				
VIII				
IX				
	I			
	II	1-	9	'l'Amante''
		2-	5	'l'Amant''
	III	1-	12	'l'Amante''
		2-	7	'l'Amant''
	IV	1-	6	'l'Amante''
		2-	11	'l'Amant'' + 'Celle qui a bu le sang dans les coupes royales''
	V	1-	23	'l'Amante''
		2-	30	'l'Amant''
	VI	1-	22	'l'Amante''
		2-	14	'l'Amant''
	VII		1	le narrateur de Strophe

Si l'on excepte l'Amante ¹¹ qui arrive à s'extraire de son groupe et à dire « je », seuls les personnages masculins parlent (tous) en leur nom propre, à la première personne.

Cette caractéristique des personnages venus de la Terre à être pris dans une communauté sera amplifiée dans la partie « Chœur », puisque celui-ci représente par définition une parole collective.

¹¹ Et celle à qui elle est comparée en IX ; IV_{2v2} (338).

II *Les parcours narratifs engagés*

En étudiant maintenant la capacité de ces locuteurs à être aussi des actants, nous allons retrouver et affiner ces jeux d'opposition ; en effet le procès qu'ils engagent consiste avant tout en une mise en mouvement, et cela suivant deux directions contradictoires : de la terre vers la mer ou *vice versa* ; double mouvement que suppose le titre même du poème, *Amers*, nous y reviendrons.

Si cette opposition vectorielle recoupe majoritairement l'opposition générique : Femme *vs.* Homme, il est pourtant des exceptions notoires : les Prophétesses et le Maître de navigation, nous leur réservons une étude spécifique sous l'appellation : 'Parcours ambivalents'¹².

1. **Parcours féminins**

Les Tragédiennes, les Patriciennes, la Poétesse, les Jeunes-filles, l'Amante, prennent successivement la parole. Remarquons préalablement que toutes ces interventions, et les commentaires qui les accompagnent, sont d'amplitude très variable :

- | | |
|---------------------------------------|------------|
| • les Tragédiennes, Suite III : | 2 145 mots |
| • les Patriciennes, Suite IV : | 1 105 |
| • la Poétesse, Suite V : | 452 |
| • les Jeunes-filles, Suite VII : | 874 |
| • l'Amante ¹³ , Suite IX : | 4 845 |

L'Amante, à elle seule, couvre un espace presque aussi grand que toutes les autres figures féminines concernées par ce mouvement allant de la terre vers la mer. Pourtant nous verrons que son témoignage rapporte uniquement le temps d'une nuit d'amour, si bien qu'il est difficile d'en inférer tout le parcours actantiel dans lequel cette nuit prend place ; de toute façon, plusieurs facteurs, dont sa capacité à dire « je » déjà signalée, incitent à distinguer son

¹² Pour faire système avec "masculin", "féminin", nous aurions pu utiliser "heutre" comme troisième terme, nous choisissons "ambivalent", adjectif qui, pris dans le sens de *Totem et Tabou* de Freud, indique mieux une conjonction de pouvoirs. Cette notion "d'ambivalence sexuelle" peut se rattacher au chamanisme, d'où notre préférence.

¹³ Ensemble des "développements" notés : « 2 – »

cas de celui des autres groupes féminins, d'où une subdivision supplémentaire à opérer.

a) les Tragédiennes, les Patriciennes, la Poétesse, les Jeunes-filles :

• **L'élément déclencheur (Pn2)**

Comme dans le poème *Vents*, c'est par la force d'un élément que le monde clos se trouve remis en question ; les femmes sont réceptives à un appel venu de la mer qui provoque, ou entre en résonance, avec leur mal-être dans la société figée :

♣ Les tragédiennes :

Elles ont conscience de la déchéance où est tombé leur art :

« Nos textes sont foulés aux portes de la Ville – porte du vin, porte du grain –. Les filles traînent au ruisseau nos larges perruques de crin noir, nos lourdes plumes avariées, et les chevaux s'empêtrent du sabot dans les grands masques de théâtre. »

Amers, Str. III, v₃ (287)

La proximité de la mer a pour fonction de leur rappeler l'existence d'une vie plus forte et donc de leur permettre d'espérer un renouveau :

« Toujours il y eut, derrière la foule riveraine, ce pur grief d'un autre songe – ce plus grand songe d'un autre art, ce plus grand songe d'une autre œuvre, et cette montée toujours du plus grand masque à l'horizon des hommes, ô Mer vivante du plus grand texte !... Tu nous parlais d'un autre vin des hommes, et sur nos textes avilis il y eut soudain cette bouderie des lèvres qu'engendre toute satiété, »

Amers, Str. III, v₁₉ (290)

♣ Les Patriciennes :

« Un soir d'étrange rumeur à nos confins de fête [...] »
« [...] nous avons recherché les portes et l'issue. »
« Et nous voici soudain de ce côté du soir et de la terre où l'on entend croître la mer à nos confins de mer... »

Amers, Str. IV, v₇₋₉ (290)

♣ La Poétesse :

« [...] Un goût de cèdre et d'oliban nous tient encore à notre rang dans la faveur des Villes, mais la saveur de mer est sur nos lèvres, »
« Et d'une senteur de mer dans notre linge, et dans nos lits, au plus intime de la nuit, datent pour nous le blâme et le soupçon portés sur toutes treilles de la terre. »

Amers, Str. V, v₆₋₇ (306)

♣ Les jeunes Filles :

L'appel de la mer se double pour elles de l'éveil à l'amour ; elles sont prises entre le simple plaisir de se baigner Str. VII, v₅ (315) et ce sentiment que l'amour les attend ce soir précisément pour leur faire passer le seuil de l'enfance.

• Péripéties (*Pn 3*)

L'action purement événementielle engagée par ces groupes féminins se résume à descendre vers la mer. Le plus important est le discours tenu à l'encontre de la Mer et le travail sur soi qui l'accompagne ; aussi nous l'intégrerons dans la stratégie mise en place par ces actants. Nous allons y revenir, mais citons d'abord quelques passages qui traduisent le simple mouvement vers la Mer :

♣ Les tragédiennes :

*Elles **descendirent**, et leurs voix mâles, les escaliers sonores du port. Menant **jusqu'au rebord de mer** leur reflet de grands murs et leur blanc de céruse. Et de fouler la pierre étoilée d'astres des rampes et des môles, voici qu'elles retrouvaient ce pas de vieilles lionnes ensellées au sortir des tanières...*

Amers, Str. III, v₁₃ (289)

♣ Les Patriciennes :

« [...] nous nous sommes **avancées jusqu'aux corniches** blanches sur la mer. [...] »
« [...] nous nous sommes accoudées au marbre sombre de la mer »

Amers, Str. VI, v₁₀₋₁₁ (300)

♣ La Poétesse :

L'intervention de la Poétesse est relativement courte, ce point de l'action est à peine esquissé : on nous dit qu'elle a « rompu [ses] liens avec l'étable du bonheur » Str. V, v₉ (306) ; nous ne la voyons pas marcher vers la mer, simplement porter son regard vers elle :

« [...] nous nous **tournons enfin vers toi**, Mer insomniause du vivant. Et tu nous es chose insomniause et grave comme l'inceste sous le voile. Et nous disons, **nous l'avons vue**, la Mer aux femmes plus belle que l'adversité. [...] »

Amers, Str. V, v₂ (305)

♣ Les jeunes Filles ; avec elles, on retrouve le mouvement vers la mer :

« [...] ce soir, les pieds nus dans les sandales encore de l'enfance,
« Nous **descendrons** au dernier val d'enfance, **vers la mer**,
« Par les sentiers de ronces [...] »

Amers, Str. VII, v₁₅₋₁₇ (316)

Cette mise en mouvement minimum s'accompagne d'un grand investissement dans le pouvoir de la parole (peut-être intérieure comme nous le verrons dans une prochaine partie) et d'un important travail sur soi pour rendre possible l'accueil d'une dimension supérieure.

C'est ce que rappelle Saint-John Perse dans sa « Note pour un écrivain suédois »¹⁴ :

« La deuxième partie, ou « Strophe » (στροφή : « évolution du chœur autour de l'autel »), ouvre et déroule l'action du drame qu'elle articule. [...] elle introduit, tour à tour, les huit figurations humaines qu'elle suscite face à la Mer : **pour l'interrogation, l'adjuration, l'imprécation, l'initiation, l'appel, ou la célébration.**

La troisième partie, ou « Chœur », rassemble dans un seul mouvement et dans une même **voix** collective toute cette **exaltation humaine** en l'honneur de la Mer ».

Ces différents discours offrent une riche palette tonale ; en effet, si les personnages sont pris dans une appellation générique, il n'en reste pas moins que leur spécificité sociale donne naissance à tout un jeu de variations. Par exemple les massives Tragédiennes sont habituées à « l'épice populaire » et n'hésitent pas à rappeler « les fosses d'urine de l'arène » quand les Patriciennes évoquent leurs riches parures, une nombreuse domesticité, et s'accourent joliment « au marbre sombre de la mer ». Ces différences d'univers provoquent un travail sur soi distinct ; les attentes n'étant pas les mêmes :

♣ Les tragédiennes :

Elles s'offrent, physiquement, sans retenue :

[...] *Et nous marchons enfin vers toi, Mer légendaire de nos pères !
Voici nos corps, voici nos bouches ! nos larges fronts [...] Voici nos gorges
de Gorgones, nos cœurs de louves [...] Nous faudra-t-il, haussant la bure
théâtrale, au bouclier sacré du ventre produire le masque chevelu du sexe,*
Str. III, 14

Amers, Str. III, v 14 (289)

Cette mise à nu – qui est aussi intellectuelle puisqu'il s'agit de se libérer de toute tradition afin d'accéder à la naissance d'une œuvre de grand style – est le fil conducteur de leur marche vers la mer (cf. les huit répétitions, en deux versets, de « Nous déposons » Str. III, v 22-24 (291-2), l'anaphore « Dénuelement ! dénuelement !... » Str. III, v 26 (293).

¹⁴ Note de Saint-John Perse « Sur la thématique d'*Amers* », publiée à Stockholm, dans la revue suédoise *BLM.*, 1^{er} janvier 1959, reprise dans *La Pléiade*, pp. 569-571. Le poète Erik Lindegren, qui avait publié en 1956 la traduction suédoise d'un choix des principaux poèmes de Saint-John Perse, avait sollicité ce dernier, par l'intermédiaire de Dag Hammar skjöld en 1958, pour obtenir confirmation de son interprétation.

Leur but est de se livrer corps et âme au dramaturge qui, lui, viendra de la Mer :

« [...] *Et le Maître, quel est-il, qui nous relèvera de notre déchéance ? Où donc Celui – ah qu'il nous tarde ! – qui de nous sache se saisir, et murmurantes encore nous élève, aux carrefours du drame [...]*

« *Ah ! qu'il vienne, Celui – nous viendra-t-il de mer ou bien des Iles ? – qui nous tiendra sous sa férule ! De nous, vivantes, qu'il se saisisse [...]*

Amers, Str. III, v 31-32 (295)

♣ Les Patriciennes. L'érotisme est plus discret :

« *Avec nos pierres étincelantes et nos bijoux de nuit, seules et mi-nues dans nos vêtements de fête, nous nous sommes avancées jusqu'aux corniches blanches sur la mer.[...]*

Amers, Str. IV, v 10 (300)

Les Patriciennes recherchent auprès de la Mer une conception plus exigeante de la noblesse, un souffle épique ; ce qui fait le lien avec les Tragédiennes par le biais du drame. Elles sont prêtes à affronter le spectacle des monstres de la fable immémoriale pour régénérer leur propre action aristocratique future. Elles s'abaissent devant la toute puissance de la Mer (qui est aussi celle du drame antique où se presse la foule) pour mieux atteindre la gloire qui sied à leur caste :

« *Ainsi terrestres, riveraines, ainsi complices, nous cédon... Et s'il nous faut mener plus loin l'offense d'être nées, que par la foule, jusqu'au port, s'ouvre pour nous l'accès des routes insoumises.*

Amers, Str. IV, v 24 (301-2)

♣ La Poétesse :

La recherche de l'inspiration poétique auprès de la Mer se double là encore d'un abandon aux connotations sexuelles :

« *Mais vous qui êtes là, hôtes divins du toit et des terrasses, Seigneurs ! Seigneurs ! maîtres du fouet ! ô maîtres à danser le pas des hommes chez les Grands, et maîtres en tout du saisissement – ô vous qui tenez haut le cri des femmes dans la nuit,*

« *Faites qu'un soir il nous souvienne de tout cela de fier et de réel qui se consumait là, et qui nous fut de mer, et qui nous fut d'ailleurs,*

« *Parmi toutes choses illicites et celles qui passent l'entendement... »*

Amers, Str. V, v 10-12 (306)

♣ Les jeunes Filles :

Dans la vivacité de leur âge, les jeunes filles rajouteront la baignade à la simple déambulation vers la mer ; leur discours amoureux sera aussi d'une plus grande simplicité, ce qui permettra une transition facile pour l'entrée en scène des Amants :

« [...] *Et l'homme de mer est dans nos songes. Meilleur des hommes, viens et prends !... »*

Amers, Str. VII, v 28 (317)

Déchargées des responsabilités de leurs aînées elles n'auront pas à doubler l'amour physique d'un sens métaphorique ; et le ton est seulement celui de l'Initiation.

Sans préjuger des programmes *Pn4* et *Pn5* de ce premier parcours narratif (dont l'étude demande la prise en compte des autres parties du poème), nous pouvons dès à présent porter un commentaire sur les trois premières étapes parcourues.

b) Commentaire sur ce schéma séquentiel ; la Ville d'Amers comparée à celle de Vents.

Marche en direction de la mer, incantation allant jusqu'à l'exaltation, comme dans un rite de dépossession de soi en faveur d'un dieu, avouons que ce schéma séquentiel est d'une grande simplicité, et bien peu de chose en regard de l'aventure du héros de *Vents* qui partait pourtant d'un même dégoût de l'immobilisme. Cela mérite qu'on s'y arrête.

La Ville, dans la situation initiale de *Vents* était un monde clos, cerné d'une enceinte fortifiée, dans une Province encore engluée de ruralité. On se souvient de ses constructions « en retrait d'angle ou en encorbellement, contre les remparts d'une ville morte » (*Vents* IV 5, v 15). Et nous avons vu que le Poète qui voulait s'en extraire devait dans un schème ascendant vaincre ces obstacles :

[...] *Le Narrateur monte aux remparts* [...]

Vents, I 2, v 1 (181)

Le Narrateur monte aux remparts dans la fraîcheur des ruines et gravats [...]

Vents, I 2, v 6 (181)

- ♣ Dans « Strophe » la ville continentale sera d'abord mentionnée :

[...] *Des Villes basses prospéraient dans l'ignorance de la mer, assises entre leurs cinq¹⁵ collines et leurs biches de fer ;*

Ou s'élevant, au pas du pâtre, parmi l'herbe, avec les mules de litière et les attelages du publicain, elles s'en allaient peupler là-haut tout un versant de terres grasses, décimables.

Amers, Str. I 3, v 1-2 (275)

- ♣ Mais une telle ville n'appartient pas à la diégèse de « Strophe » ; une autre territorialité va prendre le relais : la ville côtière.

¹⁵ On trouve le chiffre « sept », barré, sur le manuscrit : *AM 2*, de la *Fondation Saint-John Perse*, contenant : « Strophe » – « Chœur », daté de 1951. (45f. numérotés).

Habilement, dans ce développement 3 de la Suite I, grâce au procédé familier de la suite homologique, Saint-John Perse opère un glissement topographique très progressif qui fait paraître anodin une différence majeure pour la suite de la narration :

Mais d'autres, lasses, s'adossaient à l'étendue des eaux par leurs grands murs d'asiles et de pénitenciers, couleur d'anis et de fenouil, couleur du séneçon des pauvres.

Et d'autres qui saignaient comme des filles-mères, les pieds tachés d'écailles et le front de lichen, descendaient aux vasières d'un pas de vidangeuses.

Port d'échouage sur béquilles. Tombereaux aux marges des lagunes, sur les entablements de maërl et de craie noire.

Nous connaissons ces fins de sentes, de ruelles ; ces chaussées de halage et ces fosses d'usage, où l'escalier rompu déverse son alphabet de pierre. Nous t'avons vue, rampe de fer, et cette ligne de tartre rose à l'étiage de basse mer,

Amers, Str. I_{3, v 1-6} (275)

On remarque la lente évolution ; le verbe « adosser », par exemple, maintient l'idée exprimée dans *Vents* de constructions appuyées sur de grands murs « protecteurs » pour les hommes englués dans cette vie végétative (« asiles »), et comme emprisonnés (« pénitenciers »). Bien que déjà côtières, ces villes ont encore partie liée avec la ruralité comme le prouvent les références aux « tombereaux », au « maërl » fertilisant.

- ♣ Enfin on en arrive à la configuration urbaine propre à la diégèse d'*Amers* : la Ville côtière s'ouvre vers le large, épouse la courbure d'une anse, et – s'inscrivant dans un hémicycle – se métamorphose en *theatron* :

« À l'hémicycle de la Ville, dont la mer est la scène, l'arc tendu de la foule nous tient encore sur sa corde.[...] »

Amers, Str. III_{v 7} (288)

Mesurons bien la conséquence narrative d'un tel glissement : le monde clos s'ouvrant sur ce qui est dans le poème symbole de la vraie dimension humaine, les femmes qui souffraient de l'ennui du monde figé n'auront pas besoin d'opérer une transgression semblable à celle osée par le Héros-Poète de *Vents*. Le schème ascendant est remplacé par un schème descendant ; même si le ton est véhément, la foule loin de gagner sa liberté en s'opposant, en s'élevant au mépris des obstacles, se contente de descendre en masse vers cet horizon ouvert ; il suffit même parfois, comme nous l'avons souligné, qu'elles se tournent vers la mer :

*Elles descendirent, et leurs voix mâles, les escaliers sonores du port.
Menant jusqu'au rebord de mer leur reflet de grands murs [...]*

Amers, Str. III, v₁₃ (289)

« Ainsi terrestres, riveraines, ainsi complices, nous cédon... [...]

Amers, Str. IV, v₂₄ (301-2)

On voit combien nous sommes loin de la transgression épique du Héros-Poète de *Vents*.

La démonstration serait tout aussi évidente si l'on comparait la position dans l'espace des prêtresses chargées d'entrer en communication avec l'au-delà, dans *Vents* et dans *Amers*. Dans le premier poème, on s'en souvient, la femme offerte à l'accointement divin était placée « sous les combles » (188), « sous la tuile de bronze » (189), alors que le héros, encore un cran au-dessus se tenait « sur les toits » (188), schème doublement ascendant donc. Dans *Amers* les « filles » sont « liées au bas des Caps » Str. VI, v₃ (309).

Le schème descendant s'accompagne d'une capacité à accueillir le mystère par l'offrande de soi – et pas seulement pour ces prêtresses – sur le mode d'une relation sexuelle faite d'abandon, de dénuement. Ainsi les Patriciennes octroient un « nous cédon » et les Tragédiennes, malgré leur outrance verbale, savent que ce bonheur qu'elles recherchent, cet enrichissement qu'elles espèrent, se vivra sous le régime de la soumission :

« [...] Où notre texte ? où notre règle ? Et le Maître, quel est-il, qui nous relèvera de notre déchéance ? Où donc Celui – ah qu'il nous tarde ! – qui de nous sache se saisir, et murmurantes encore nous élève, aux carrefours du drame, comme un puissant branchage aux bouches des sanctuaires ?

« Ah ! qu'il vienne, Celui – nous viendra-t-il de mer ou bien des Iles ? – qui nous tiendra sous sa fêrle ! De nous, vivantes, qu'il se saisisse, ou de lui nous nous saisirons !... [...]

Amers, Str. III, v₃₁₋₃₂ (295)

L'ouverture de la ville vers la mer, sera offrande du corps de l'Amante au ravissement. À ceux qui seraient tentés de confondre la fiction et la vie et de reprocher à Saint-John Perse un sexisme facile ou obsessionnel, nous dirons que tout ceci gagnerait à être interprété en termes de principes complémentaires yin et yang, comme le fait Colette Camelin¹⁶ ; nous verrons d'ailleurs que le narrateur-premier d'*Amers*, dans l'« Invocation » tient un discours finalement très proche de celui des personnages féminins dont on vient de parler :

¹⁶ Colette Camelin, *Eclat des contraires ; La poétique de Saint-John Perse*, Editions du CNRS, 1998, « Eros : les noces du yin et du yang » pp. 235-237.

[...] *Car il y avait un si long temps qu'il avait goût de ce poème ; y ayant telle vocation... Et ce fut telle douceur un soir de lui marquer sa prévenance ; et d'y céder, telle impatience. Et le sourire aussi fut tel, de lui prêter alliance... « Mon dernier chant ! mon dernier chant ! ... et qui sera d'homme de mer... »*

Amers, Inv. 5, v₇ (264)

c) L'Amante

Nous aurons l'occasion d'analyser plus loin la composition narrative d'« *Etroits sont les vaisseaux...* », si bien que nous ne nous intéresserons ici qu'au schéma séquentiel engagé par l'Amante. Or, nous le disions en préambule, le long témoignage de l'Amante ne rapporte qu'une nuit d'amour : frénésie heureuse du jeu des corps et inquiétude pour le futur. Très peu d'éléments nous sont donnés sur ce qui précède ce partage érotique, à peine plus sur le devenir de cette relation.

Contrairement aux autres femmes dont il a été question dans « *Strophe* », l'Amante est présentée comme étrangère à la communauté :

Amants qui vous taisiez au sein des foules étrangères,

Amers, Str. IX ; v₂ (325)

[...] *A la mer seule, nous dirons
Quels étrangers nous fûmes aux fêtes de la Ville, et quel astre montant
des fêtes sous-marines
S'en vint un soir, sur notre couche, flairer la couche du divin.*

Amers, Str. IX ; I, 2 v₄₋₆ (326)

Même si l'idée revient plusieurs fois que la femme est du côté terrestre alors que l'homme vient de mer, il est donc difficile d'envisager l'Amante comme une des jeunes filles de la suite VII dont le rêve d'amour aurait été exaucé.

Il est tentant d'interpréter cette insistance sur la qualité d'Etrangers de s'Amants comme une référence à l'expérience américaine d'Alexis Leger et à sa relation avec Rosalia Sanchez Abreu¹⁷ exilée comme lui. D'autant qu'« *Etroits sont les vaisseaux* » réutilise de nombreux éléments du *Poème à l'Etrangère* que nous savons maintenant, grâce au travail de Mauricette Berne, lui être dédié.

¹⁷ Il faut lire : *Lettres à l'Etrangère*, de Saint-John Perse [25 lettres écrites entre 1932 et 1949], textes réunis et présentés par Mauricette Berne, Gallimard, 1987.

On y trouvera des extraits du Journal de Rosalia Sanchez Abreu, dite Lilita (1886-1953), et de sa correspondance avec son frère, explicitant les circonstances de composition de ce poème.

Par exemple le lieu où se passe l'étreinte amoureuse :

« **Persiennes** basses et feux éteints, la **maison de boiserie** navigue comme une trirème [...]. La brise est fraîche dans les stores, et dit un nom plus frais qu'Anchise ; et la maison respire dans ses cloisons de paille... [...]

Amers, Str. IX ; V_{1 v 10} (343)

rappelle beaucoup « la **maison de bois** qui bouge, à fond d'abîme, sur ses ancrs » du *Poème à l'Etrangère* « cependant que le flot monte à [ses] **persiennes** closes ». Habitation située dans *P Street* à Washington ! Car il est fort probable que ce « lit sans rames ni mâture » Str. IX ; V_{1 v 11} (343) soit dans une maison et non pas sur un voilier ce qui explique ce détail donné par l'Amante :

« ... Voici la brise d'avant pluie ! Entends la chute, sur le toit, des petites noix de palme. On les recueillera dans nos larmiers, pour l'ornement du jour, [...]

Amers, Str. IX ; V_{1 v 15} (344)

Une variante manuscrite¹⁸ situait plus précisément les Amants parmi les foules qui se dirigent vers la Mer puisque au lieu de la formulation : « Amants qui vous taisiez au sein des foules étrangères » Amers, Str. IX v 2 (325) on trouvait : « qui vous taisiez dans l'écoulement des foules étrangères ». L'Amante appartient donc aux foules féminines qui convergent vers la mer, et elle partage l'attirance que celle-ci exerce sur les femmes riveraines, mais en elle il y a aussi de la crainte.

L'Amante craint deux issues défavorables :

« [...] Ami, ne t'en va point de ce côté des villes où les vieillards un jour vous tressent la paille des couronnes. [...]

« Ne t'éloigne pas non plus de moi sur la mer incertaine. [...]

Amers, Str. IX ; VI_{1 v 18-19} (354)

L'Amant la rassurera ; après cette nuit d'amour et d'inquiétude, elle se baignera avec lui, tous deux franchiront « la porte de chaux vive, sur l'escalier du port » puis prendront le large :

« Nous descendrons aux baies mi-closes [...] Et nagerons encore de pair, avant de lever l'ancre, [...]

Amers, Str. IX ; VI_{2 v 7} (355)

« [...] A la Ville ils diront : “ Qu'on les cherche ! Ils s'égarent ! Et leur absence nous est tort.” Mais nous : Où donc l'abus ? Les dieux s'aveuglent sur l'eau noire. Heureux les égarés sur mer ! [...]

Amers, Str. IX ; VI_{2 v 19} (358)

¹⁸ Manuscrit Am5, feuillet 1, Fondation Saint-John Perse.

Ainsi contrairement à la fin du *Poème à l'Etrangère*,

[...] *homme très seul* [...]
je m'en vais, ô mémoire ! à mon pas d'homme libre, sans horde ni tribu,
parmi le chant des sabliers, et, le front nu, lauré d'abeilles de phosphore, au
bas du ciel très vaste d'acier vert comme en un fond de mer, sifflant mon
peuple de Sibylles [...]

Poème à l'Etrangère, III, v 15 et 17 (172)

qui avait fait sangloter R. S. Abreu (« Ah ! Ce poème, on dirait un adieu ! un don, avant la rupture »¹⁹), l'issue de la relation est ici positive pour l'Amante.

Mais qu'on ne s'y méprenne pas, à un autre niveau narratif, la partie « Chœur » sera conclue en des termes très proches :

– *Sur la Ville déserte, au-dessus de l'arène, une feuille errante dans l'or*
du soir, en quête encore du front d'homme... Dieu l'étranger est à la ville, et
le Poète, qui rentre seul avec les Filles moroses de la gloire :

Amers, Chœur 5, v 1 (380)

C'est que la nuit d'amour des Amants qui est ici exaltée n'a pas vocation à conclure le mouvement des femmes en direction de la mer.

La critique a souvent eu tendance à faire de ce "dialogue" la clé du poème, et il est vrai que cette suite, qui occupe la moitié de « Strophe », est un des plus beaux poèmes érotiques de notre littérature ; pour autant, le lecteur soucieux de réintégrer la narrativité dans son interprétation d'*Amers* remettra cette évocation amoureuse à sa juste place, celle du dernier témoignage en faveur d'une dimension supérieure de la vie, qui reste à conquérir dans la dernière grande partie du poème.

Ce témoignage, particulièrement fort – preuve de l'existence possible d'une complémentarité idéale – encourage les foules féminines à pousser plus loin leur quête. Sa conclusion irénique, est tremplin pour plus d'exigences, et non pas apothéose qui abolirait les autres recherches d'absolu.

Ainsi faudra-t-il que la fièvre et la transe se saisissent du Chœur pour que se livre enfin l'ultime révélation autour de laquelle l'ensemble du poème est écrit.

¹⁹ Journal de Rosalia S. Abreu du 15 août 42, in : Saint-John Perse, *Lettres à l'Etrangère*, Textes réunis et présentés par Mauricette Berne, Gallimard, 1987, p. 146

2. Parcours “ambivalents”

« Ambivalents » parce qu’il y a contradiction entre leur direction et le groupe générique auquel appartient l’actant. Ce n’est sans doute pas un hasard si cela concerne des mediums : les « Prophétesses » et le « Maître d’astres et de navigation ». En parlant d’ambivalence, nous voulons interpréter cette contradiction comme la preuve que ces intercesseurs sont doués de pouvoirs où se mêlent principe féminin et principe masculin ; ainsi dans certaines pratiques de ce chamanisme que Saint-John Perse avait fait entrer dans son poème *Vents* :

« L’aptitude du chamane à franchir les frontières s’exprimerait souvent par le chevauchement symbolique des limites entre les genres : c’est l’hypothèse du “troisième sexe social”, jusque -là peu explorée en raison peut-être de la prédominance du regard masculin dans l’ethnographie. Ce chevauchement serait la métaphore de toutes les autres médiations que doit réaliser le chamane. »²⁰

a) Les Prophétesses

Contrairement aux autres femmes, les prophétesses empruntent un parcours inverse :

- nous les rencontrons d’abord en bord de mer : « Les filles liées au bas des Caps y prennent le message. » Str. VI, v₃ (309)
- puis elles se dirigent vers l’intérieur des terres : « Des affleurements [...] devançant **vers la terre** nos pas de femmes ensommeillées » Str. VI, v 22 (312), « les Prophétesses déliées s’en vont, avec les Pluies, repiquer les rizières... » Str. VI, v 25 (312).

Leur fonction par définition est d’anticiper la révélation ; leur mouvement vers l’intérieur est celui de l’annonciation, il est doublé par celui des pluies qui ont le double avantage de signifier la venue prochaine de l’orage (la parole poétique) et de laver la terre de toute souillure, qu’on se souvienne du poème *Pluies*. Il s’agit d’éveiller ceux, bêtes et gens, que le labeur a courbés et de les inviter à faire le chemin vers la mer pour participer au rituel collectif.

« [...] *Les hommes pleins de nuit désertent les sillons. De lourdes bêtes conjuguées s’orientent seules **vers la mer.*** »

Amers, Str. VI ; v₂₃ (312)

²⁰ Michel Perrin, *op. cit.*, p. 55. L’expression : « troisième sexe social » est empruntée à Bernard Saladin d’Anglure, « Du fœtus au chamane : la construction d’un “troisième sexe” inuit », in : *Etudes / Inuit / Studies*, 10, pp. 25-113.

Le discours des Prophétesses est très proche de celui de l'Amant :

Les Prophétesses :	L'Amant :
[...] <i>pour nous le libre lieu de mer, non ce versant de l'homme usuel aveuglé d'astres domestiques.</i> Amers, Str. VI, v₁₂ (310) « Ô Voyageurs sur les eaux noires en quête de sanctuaires, allez et grandissez, plutôt que de bâtir. [...] » Amers, Str. VI, v₂₁ (312)	[...] <i>Pour nous la haute et libre vague que nul n'attelle ni n'oblige.</i> Amers, Str. IX ; VI, 2 v₅ (355) « ... Amant, je n'élèverai point de toiture pour l'Amante. [...] » Amers, Str. IX ; III, 2 v₁ (332)

Par contre leur privilège de prophétesses se double, comme dans le poème *Vents*, d'un terrible handicap dans ce monde de la parole poétique, qui est de ne pouvoir témoigner que par le silence :

« ... Nous écoutons, tout bas hélées, la chose en nous très proche et très lointaine [...] Et ce sont là choses peu narrables, et de nous seules mi-perçues... Plutôt nous taire [...] »

Amers, Str. VI, v₂₀ (312)

« [...] Qu'on les bâillonne parmi nous : elles diront mieux le dieu qu'elles relayent... [...] »

Amers, Str. VI, v₃ (309)

Ce dieu ressemble à s'y méprendre au Poète²¹ ; ce qu'elles annoncent en effet c'est « la phrase naissante » (309), « le mot qui tarde dans [leurs] bouches », c'est-à-dire le message qu'elles ne peuvent délivrer mais dont elles pressentent l'existence.

b) Le Maître d'astres et de navigation

Pas de déplacement dans l'espace pour ce personnage de devin majestueux et énigmatique, mélange de Tirésias et d'Héraclite ; nous le trouvons et le laissons « au bord des grandes Eaux » ; mais il est tourné physiquement et moralement vers la mer, et (au moins métaphoriquement) prêt à l'action en haute mer :

²¹ D'ailleurs mentionné au sixième verset (309).

« *Secret du monde, va devant ! Et l'heure vienne où la barre*
 « *Nous soit enfin prise des mains !... [...]*

Amers, Str. II, v 18-19 (282)

Ce sera le seul représentant masculin à se sentir proche de l'humble activité des femmes :

« [...] *que faisons-nous d'autre, sur ces bords, que disposer ensemble nos pièges pour la nuit ?*

« *Et Celles qui baignent dans la nuit, au bout des îles à rotondes,*

« *Leurs grandes urnes ceintes d'un bras nu, que font-elles d'autre, ô pieuses, que nous-mêmes ? [...]*

Amers, Str. II, v 31-33 (283)

Si les Prophétesses étaient de jeunes annonciatrices pleines de fougue, lui est plutôt un visionnaire qui se tient immobile aux extrêmes de la lucidité : « Seuil de la connaissance ! avant-seuil de l'éclat !... » Str. II, v 22 (282)²². C'est par cette prescience de « l'éclat » qu'il participe à la quête des femmes tournées vers la Mer.

Ce Mage prophétise (naissance d'un grand poème ? d'un grand Poète ? d'une grande Poétesse ? annonce du Voyageur qui longera la côte ?) :

« *Et l'ombre passe d'une voile aux lisières du songe...*

« *Je dis qu'un astre rompt sa chaîne aux étables du Ciel. Et l'étoile apatride chemine dans les hauteurs du Siècle vert... [...]*

Amers, Str. II, v 24-25 (282)

Malheureusement, comme pour les Prophétesses, le privilège de ce savoir supérieur a un coût : pour lui, ce sera de ne pas être vraiment compris par les membres de sa communauté :

« [...] *Ils m'ont appelé l'Obscur et j'habitais l'éclat.* »

Amers, Str. II, v 33 (283)

Pour les unes le silence, pour lui l'incompréhension, ces actants des parcours ambivalents participent de la glorification du Poète, mais ne le remplacent pas dans la diégèse.

²² On pense à cette phrase de Mossé-Bastide, cité par May Chehab, *Saint-John Perse et la Grèce*, Thèse 1999, Université de Provence p. 312 : « De même que, dans les mystères éleusiniens ou orphiques, la contemplation s'intériorise lorsque l'initié passe de la chapelle où sont les statues des dieux, au sanctuaire où habite le dieu lui-même, le mysticisme plotinien franchit deux paliers préparés par des sortes d'épreuves ou 'huits obscures' la nuit des sens qui permet l'illumination de l'intelligence, et la nuit de l'intelligence qui permet la communion spirituelle. »

3. Parcours masculins

a) *L'Etranger* « dont la voile... »

Etranger, dont la voile a si longtemps longé nos côtes (et l'on entend parfois de nuit le cri de tes poulies),

Nous diras-tu quel est ton mal, et qui te porte, un soir de plus grande tiédeur, à prendre pied parmi nous sur la terre coutumière ?

Amers, Str. VIII, v 1-2 (321)

Cette introduction du narrateur est sans ambiguïté : l'« Etranger » parcourt le mouvement inverse (ou plutôt, complémentaire) de celui des femmes, il vient de la Mer et se rapproche de la Terre ; mais l'opposition est aussi dans l'humeur, ce personnage, pris au moment de son retour, se distingue par son état d'esprit mélancolique, il semble nostalgique ; ce qu'il avouera d'ailleurs :

« *Et la terre [...]*

« *[...] nous fut chose légère et chose plus dispendieuse*

« *Que lingerie de femme dans les songes, que lingerie de l'âme dans les songes.* »

Amers, Str. VIII, v 21-23 (322)

Pourquoi cette mélancolie ? La question posée offrait à l'*Etranger* l'occasion de préciser ses pensées, ses motivations. Malheureusement pour le lecteur pressé, et heureusement pour la poésie, sa réponse n'est pas aussi limpide que l'entrée en matière.

Est-ce la raison pour laquelle la critique a tendance à passer très rapidement sur cette courte pièce, la considérant comme une transition permettant l'entrée en scène de l'*Amant* ? Pour notre part, nous nous refusons totalement à traiter cette Suite comme une simple charnière.

Il suffit de se livrer à une rapide étude génétique de l'œuvre pour avoir confirmation de l'importance de ce passage : rappelons que ce qui deviendra la Suite VIII (moins justement les deux premiers versets écrits dans un style beaucoup plus limpide, qui eux sont bien de transition), est la première des pré-originales, publiée dès 1948, dans le prolongement de *Vents*, soit presque dix ans avant l'édition princeps²³. Donc, cette Suite énigmatique, loin d'être complétive, porte peut-être au contraire en germe tout le poème. Dialectiquement, ce retour de l'homme de mer fait partie des notations fonctionnelles principales du poème ; thématiquement est posée une problématique elle aussi fondamentale :

²³ *Cahiers de la Pléiade*, n° IV, printemps 1948, pp. 9-12 sous le titre *Poème*.

Le manuscrit²⁴ *Am3*, garde trace de l'hésitation de Saint-John Perse, au moment d'intituler ce court texte, entre : *Marine, Poème, Gloire, Page*. Si l'on exclut les titres génériques relativement neutres, on voit que les deux thèmes dominants sont d'une part la mer, ce qui ne nous surprendra pas ici, mais d'autre part, et le renseignement est plus précieux, la Gloire. Le mot est repris du texte où il apparaît au verset 11 (faisant écho à « illustres », « grandeur ») ; il fédère le plus dense réseau d'images du *Poème* suivant deux plans contradictoires : d'une part la dureté de la statuaire : « pierre », « marbre » (et l'allusion à la statue du Commandeur), et d'autre part la précarité de ce qui s'envole, se libère, se détache : « écailles », « lèpres », « plumes errantes », « ombre quitte » de tout lien, « dépouilles », « terre écriée sur ses rives poreuses », « chose légère »...

Cette rêverie provoquée par la plume qui tombe sur l'eau doit sans doute beaucoup à Victor Hugo, et l'on pense tout particulièrement au poème *Mages*, des *Contemplations* :

[...]
Comme un oiseau de mer effleure
La haute rive où gronde et pleure
L'océan plein de Jéhovah,
De temps en temps, blanc et sublime,
Par-dessus le mur de l'abîme
Un ange paraît et s'en va.

Quelquefois une plume tombe
De l'aile où l'ange se berçait ;
Retourne-t-elle dans la tombe ?
Que devient-elle ? On ne le sait.
Se mêle-t-elle à notre fange ?
Et qu'a donc crié cet archange ?
A-t-il dit non ? a-t-il dit oui ?
Et la foule cherche, accourue,
En bas la plume disparue,
En haut l'archange évanoui !
 [...]

La plume blanche de l'archange – « plume blanche sur l'eau noire », « dépouille[s] du plus fort²⁵ », dit Saint-John Perse – est le seul témoignage d'un événement que les hommes ne peuvent comprendre (l'interrogation de

²⁴ Fondation Saint-John Perse.

²⁵ Initialement : « Du plus pur », cf. manuscrit *Am3*.

Saint-John Perse : « Vous diront-elles, ô Soir, qui²⁶ s'est accompli là ? » fait écho aux questions sans réponses de Victor Hugo : « A-t-il dit non ? a-t-il dit oui ? ». Mais cette incompréhension même, doublée du sens du sacré, oblige les hommes à se mettre en quête d'un sens, donnant ainsi une dimension supérieure à leur vie. Ce mystère de la plume tombée (« En bas la plume disparue ») invite les hommes à lever leur regard (« En haut l'archange évanoui ! »), à s'élever ; d'où ce raccourci saisissant chez Saint-John Perse : « une plume blanche vers la gloire ».

Une image similaire, empruntée à la sculpture, permet à Saint-John Perse d'infléchir la méditation religieuse vers la réflexion artistique, celle de l'« écaille prise au masque divin ». Les dictionnaires précisent que « écaille » se dit d'une parcelle qui se détache du marbre qu'on travaille. À l'idée de l'« éviction de l'aile », d'un délaissement qui se fait sans intervention de l'homme, se substitue celle d'une démarche plus active (« prise ») engagée par l'artiste. Aussitôt s'impose à la mémoire de Saint-John Perse une image transgressive :

« Et le sourire au loin sur l'eau des grandes lèvres interdites... »

Amers, Str. VIII, v₄ (321)

Image que nous avons déjà rencontrée dans le poème *Vents* et qui fait sans doute référence aux statues de l'île de Pâques :

... Plus loin, plus loin où sont les îles hautes – îles de pierre ponce aux mains de cent tailleurs d'images ; lèvres scellées sur le mystère des écritures, pierres levées sur le pourtour des grèves et grandes figures averses aux lèvres dédaigneuses...

Vents, IV 2, v₃₁ (238)

Faut-il entendre dans le mot « lèvres », une collusion de « lèvres » et « lippes » ? En tout cas, si nous avons bien affaire à la même image, l'adjectif « interdites » que l'on trouve dans la suite VIII doit aussi se comprendre dans son sens ancien d'étonnement, de trouble tel qu'il empêche toute parole, comme on le comprend dans le passage de *Vents* : « lèvres scellées sur le mystère des écritures ».

C'est dire que l'artiste lutte contre l'indicible, son œuvre est une conquête pour rendre signifiante une parcelle arrachée au silence.

²⁶ On peut penser à l'emploi classique de « qui » pour « ce qui » dans une interrogation indirecte. Mais dans un état manuscrit antérieur à cette variante (*Am4*) on trouve l'expression : « celui qui ».

À partir de tous ces indices on peut faire l'hypothèse d'un schéma séquentiel de *l'Etranger* qui pourrait être ramené à ce résumé prosaïque en trois étapes :

- **Péripéties (Pn 3)**

- dans son travail de création poétique, il a connu l'Illumination artistique : il a réussi à voir et peut-être même à détacher une « écaille [...] au masque divin »,
- cette œuvre accomplie²⁷, son nom comme le disent les Patriciennes est alors livré au souffle incertain de la Renommée : « Le vent soulève aux Parcs de chasse la plume morte d'un grand nom ». Str. IV, v 3 (299)
- alors, en tant qu'homme, il ne lui reste qu'à revenir à terre où sont restés ses semblables.

Le ton est empreint de tristesse et de doute et c'est un refuge humain que vient chercher l'*Etranger* en se rapprochant de la terre.

Ce que deviendra ce parcours narratif est peut-être à lire dans ce qu'il advient de l'Amant.

b) L'Amant : contre le doute, l'amour

Plusieurs facteurs conduisent le lecteur à identifier le personnage de l'Amant avec celui de l'Etranger :

- D'abord la simple succession des pièces, puisque « Etroits sont les vaisseaux » constitue la neuvième et dernière suite de « Strophe ».
- Le fait que l'Etranger exprimait sa quête d'un refuge par une image érotique dans les derniers versets de la suite VIII :

« Et la terre [...] »
 « [...] nous fut chose légère et chose plus dispendieuse »
 « Que lingerie de femme dans les songes [...] »

Amers, Str. VIII, v 22-24 (322)

- Mais aussi certaines expressions très proches. On se souvient par exemple de la manière dont l'Etranger était introduit :

Etranger, dont la voile a si longtemps longé nos côtes (et l'on entend parfois de nuit le cri de tes poulies),

Amers, Str. VIII, v 1-2 (321)

²⁷ Il faut relire ce témoignage de Pierre Guerre : « [Saint-John Perse] estime qu'après l'avoir créée, son œuvre se détache de lui, comme les feuilles d'un arbre ; elle lui est alors indifférente », *Portrait de Saint-John Perse*, textes établis, réunis et présentés par Roger Little, Sud, Marseille, 1989.

L'Amant, au moins métaphoriquement, se présente de même :

« [...] Et moi j'errais au même songe, longeant l'étroite rive humaine. »

Amers, Str. IX ; VI, 2 v 1 (355).

- L'Amant reprend également et développe l'image du sculpteur pour dire la puissance du désir au cœur de l'homme :

[...] Et la mer anfractueuse du songe, à grands éclats de verre noir, comme de lave vitrifiée, cède au ciseau ses cubes, ses trièdres !

« Descends, Sculpteur, et le cœur grand – car l'œuvre est grande – parmi tes filles, tes manœuvres, et tout ton peuple de carriers. Revois, ô songe, ton ouvrage : non point le bouclier d'orfèvre, ni le miroir d'argent ciselé où court l'ignominie des roses (le léopard parmi la vigne, la vierge en croupe du taureau, ou le dauphin coiffé des pampres de l'écume),

« Mais d'une seule masse et d'un seul jais, luisant et noir, comme chargement de mailles de fer aux fosses combles des vaisseaux, tout ce puissant plexus de forces et d'alliances [...] »

Amers, Str. IX ; IV, 2 v 6-7 (338-9)

Si bien que le parcours narratif que nous avons établi pour l'Etranger pourrait se compléter par les aventures de l'Amant, résumées ainsi :

- **Péripéties ; suite (Pn 3)**

- Une fois à terre, rencontre avec l'âme sœur.
- Partage érotique.

- **Résolution (Pn 4)**

- Navigation avec sa compagne²⁸.

- **Situation finale (Pn 5)**

- Bonheur, loin de ceux restés dans la ville (séquence VII).

[...] Derrière nous tout ce sillage qui s'accroît et qui s'allait encore à notre poupe, mémoire en fuite et voie sacrée. Et nous tournant encore vers la terre rétrograde et vers son peuple de balustres, nous lui crions, ô terre, notre peu de foi dans sa coutume et dans son aise ; et qu'il n'est point pour nous sur mer poudre ni cendre aux mains de l'usager.

Amers, Str. IX ; VI, 2 v 17 (358)

²⁸ Nous avons montré que le lieu de la nuit d'amour chantée par les Amants était une demeure terrestre, et cela se vérifiait dans certains propos de l'Amante ; à en croire l'Amant, la scène se passe plutôt sur son voilier : « ta bouche est fruit à consommer, à fond de barque, dans la nuit. » (328), « et j'ai tendu le tendelet contre l'embrun de mer et la rosée nocturne, la voile est éventée vers le plus clair des eaux » (348). « Etroits sont les vaisseaux, étroite notre couche » (326) disait déjà le narrateur. Cette ambiguïté maintenue par Saint-John Perse a sans doute pour fonction de faciliter l'identification de l'Amant avec l'Etranger. Quoi qu'il en soit, l'aventure des Amants se conclue bien par un éloignement en mer : « Le vent se lève. Hâte-toi. La voile bat au long du mât. [...] roses qui preniez feu aux mains du Ravisseur, m'enviez-vous Celle qui passe avec moi la porte de chaux vive, sur l'escalier du port ? » (356).

« Heureux les égarés sur mer ! » (358) serait-on tenté de dire à notre tour, et il est possible que l'ironie ne soit pas totalement absente de cette formule. Les interrogations de l'Etranger sur la démarche artistique ne peuvent trouver réponse dans ce bonheur, d'esprit un peu trop simple.

c) L'agoniste : le héros-poète de Vents

Bien qu'il existe des arguments pour fondre en un seul personnage l'Amant et l'Etranger, nous craignons qu'en opérant de tels amalgames imprécis on ne finisse par fausser l'interprétation. Narrativement, si ce personnage était aussi celui que toutes les femmes en marche vers la mer convoitaient, leur rituel dionysiaque devrait prendre fin au moment de son départ irénique en mer avec l'Amante ; et laisser place peut-être au désenchantement de ne pas avoir été l'élue de cet homme dont on attendait tant. Or loin de cesser, la quête va se poursuivre sous la forme collective du « Chœur » et devenir même de plus en plus exaltée.

Pour résoudre cette contradiction nous ferons appel à la notion d'*agoniste*, proposée par François Rastier :

« *Le niveau agonistique*, hiérarchiquement supérieur au niveau événementiel, a pour unités de base les *agonistes* et les *séquences*. Un *agoniste* est un type constitutif d'une classe d'acteurs. Dans les textes mythiques au moins, il est fréquent que les acteurs relevant d'un même agoniste soient indexés sur des isotopies génériques différentes, mais se trouvent cependant en relation métaphorique. Par exemple, dans *Toine* de Maupassant, la Vieille sur l'isotopie humaine se trouve en relation métaphorique avec le Coq sur l'isotopie animale, le Vent du large sur l'isotopie météorologique, et la Mort sur l'isotopie métaphysique. Les agonistes sont définis par les éléments communs aux molécules sémiques et aux rôles de leurs acteurs. »²⁹

Pour François Rastier, l'agoniste est une classe d'acteurs, alors qu'« un acteur peut être défini comme une classe d'actants »³⁰.

Greimas, avec sa notion d'actant³¹, cherche un en deçà où les acteurs (le plus souvent dans notre domaine d'analyse des personnages) sont ramenés aux quatre possibilités qu'il entrevoit pour les actants : «sujet», «objet»,

²⁹ François Rastier, *Arts et sciences du texte*, P.U.F., coll. «Formes sémiotiques», 2001, p. 40.

³⁰ *Ibidem*, p. 39.

³¹ Pour Algirdas Julien Greimas, *Sémantique structurale*, (1966), PUF. 2nde édition : 1995, plusieurs actants peuvent « être synchrétisés » par un seul acteur (p. 177) ; ou, inversement, on peut avoir « deux acteurs d'un même actant » (p. 178).

‘destinateur’, ‘destinataires’. Alors que la notion d’agoniste se place dans un au-delà du niveau événementiel.

Dans un cas, on réduit, dans l’autre cas, on construit une unité nouvelle plus riche ; ce qui n’empêche pas qu’au niveau événementiel chacun conserve un rôle et des fonctions différents.

On pourrait nous objecter que ce que nous appelons *agoniste* correspond simplement à un ‘personnage absent’ : celui qu’attendent les Tragédiennes. Mais cela ne serait pas tout à fait exact. Les divers groupes féminins ont des attentes différentes et les locuteurs masculins sont également concernés.

Nous pensons qu’*Amers* ne peut, narrativement, se comprendre sans faire intervenir un *agoniste* qui prenne en charge des caractéristiques réparties sur toutes les figures masculines : celles qui s’expriment, comme celles qui sont évoquées, attendues, par les personnages féminins³².

Sans s’élever ainsi au-dessus du niveau événementiel, comment comprendre par exemple que cet Etranger – qui dit son désir de mettre pied à terre – ait sa place dans une « récitation » en l’honneur de la mer si proche de son paroxysme ? Quelle serait l’utilité de ce témoignage d’un homme qui cède ainsi à l’appel de la « terre coutumière » au sein de ces litanies défectives des femmes qui ont pour fonction d’exalter la marche vers la Mer, au point de manquer de s’y noyer ?

En faisant intervenir cette notion, nous offrons une possibilité de réinvestir pleinement la Suite VIII dans la série des témoignages : tous les intervenants contribuent à dessiner le portrait de cet agoniste, certaines en clamant ce qui leur manque, d’autres en rajoutant à ce portrait défectif certains traits qu’eux-mêmes possèdent, mais qui à eux seuls seraient insuffisants.

Tentons maintenant de préciser les traits de ce portrait ; cette forte synthèse aura le mérite de nuancer l’impression commune d’un poème entièrement voué à la célébration de la Mer. Par-delà celle-ci, c’est d’une figuration humaine dont on nous parle.

Et de la Mer elle-même il ne sera question, mais de son règne au cœur de l’homme :

Amers, Inv. 4, v₃ (262)

³² Pour ne pas créer de confusion nous ne chercherons pas à utiliser les autres isotopies proposées par F. Rastier.

III *Portrait du héros, sur le plan agonistique.*

1. Apports féminins défectifs

Regroupons les traits qualifiant le héros attendu tel qu'il apparaît dans les propos des femmes en marche vers la Mer :

a) Sa capacité à la transgression

- Spatio-temporelle :

Les Tragédiennes, limitées par leur massive ruralité, attendent un créateur qui aura été capable d'aller chercher son bien au-delà de leur quotidien, car : « De plus grand mètre à nos frontières, il n'en est point qu'on sache » Str. III, v₂₈ (293). Le salut viendra d'un élargissement de leur horizon, donc d'une transgression spatiale :

*« Très grandes œuvres et telles, sur l'arène, qu'on n'en sache plus
l'espèce ni la race... Ah ! qu'un grand style encore nous surprenne, en nos
années d'usure, qui nous vienne de mer et de plus loin nous vienne [...] »*

Amers, Str. III, v₂₇ (293)

Le Maître qu'elles attendent – « viendra-t-il de mer ou bien des Iles ? » – ne peut être que « peu soucieux de sa naissance » Str. III, v₃₂ (295). Il rapportera de sa « course errante par le monde » Str. III, v₂₁ (291) des œuvres marquées par « leur pulsation nouvelle et leur incitation d'ailleurs » Str. III, v₂₅ (292)

Le même thème de la déchéance est repris par les Patriciennes, sur le registre littéraire : rejet des « livres » vains, ou sur le registre nobiliaire : « l'honneur désertait les fronts les plus illustres » Str. IV, v₇ (299) ; mais leur appel pour retrouver la dignité perdue, s'adresse moins à un homme qu'à la Mer, effet sans doute d'une condition sociale qui oblige à plus de retenue. Pour autant, le langage est toujours nommé, on le souhaite riche de toutes ses variétés : « Nous fréquenterons ce soir le sel antique du drame, la mer qui change de dialecte à toutes portes des Empires » Str. IV, v₂₅ (302)

- Cognitive :

Nous avons vu que les Tragédiennes étaient prêtes à dépouiller « tout équipement et toute mémoire » Str. III, v 21 (291) pour accepter la nouveauté d'une œuvre supérieure. Elles sont prêtes à accueillir un art intellectuellement dérangeant :

« [...] de grandes œuvres séditieuses, de grandes œuvres licencieuses, ouvertes à toutes prédatons de l'homme, et qui recréent pour nous le goût de vivre l'homme, à son écart, au plus grand pas de l'homme sur la pierre.

Amers, Str. III, v 26 (293)

« [...] qu'on nous mette entre les mains [...] de ces grands textes que nous disons : ensemencés d'éclairs et semoncés d'orages, comme brûlés d'orties de mer et de méduses irritantes, où courent avec les feux du large les grands aveux du songe et les usurpations de l'âme. [...]

Amers, Str. III, v 29 (294)

« Irritantes » était le mot utilisé par le Héros-Poète de *Vents* :

« Non pas appelé en conciliation, mais irritable et qui vous chante : j'irriterai la moelle dans vos os... »

Vents, IV 4, v 5 (240)

b) Son pouvoir poétique

Les Tragédiennes ont le sentiment d'appartenir à une basse-époque artistique, une époque de « déchéance », ayant perdu le goût des grandes œuvres :

« Nos cirques de pierre ont vu décroître le pas de l'homme sur la scène. Et certes nos tables de bois d'or furent parées de tous les fruits du siècle, et nos crédences d'avant-scène de tous les vins du mécénat. Mais la lèvre divine errait sur d'autres coupes, et la Mer à longs traits se retirait des songes du Poète.

Amers, Str. III, v 17 (290)

Elles espèrent donc un créateur capable d'un « plus haut langage » Str. III, v 2 (287).

La Poétesse, quant à elle, attend des « maîtres en tout du saisissement » qu'ils fixent ce qui sans l'art serait bonheur fugitif (à la manière de Saint-John Perse fixant la nuit d'amour des Amants ?) :

« Mais vous qui êtes là, hôtes divins du toit et des terrasses, Seigneurs !
Seigneurs ! maîtres du fouet ! ô maîtres à danser le pas des hommes chez les
Grands, et maîtres en tout du saisissement – ô vous qui tenez haut le cri des
femmes dans la nuit,

« Faites qu'un soir il nous souvienne de tout cela de fier et de réel qui
se consumait là, et qui nous fut de mer, et qui nous fut d'ailleurs,

Amers, Str. V, v 10-11 (306)

La parole poétique est capable de faire jaillir le souvenir, donc de
s'opposer à la fuite du temps.

c) Son éthique

L'homme que l'on attend sera quelque peu singulier, libéré des
convenances :

[...] Homme nouveau dans son maintien, indifférent à son pouvoir et
peu soucieux de sa naissance : les yeux encore brûlés des mouches écarlates
de sa nuit... [...]

Amers, Str. III, v 32 (295)

Si aristocratie il y a, elle n'est pas transmise par simple lignage, comme
les fortunes dont on hérite dans le monde clos, mais vient d'une supériorité
intellectuelle et de cœur qui se traduit par une singularité (d'où le thème
récurrent de l'Etranger).

2. Apports masculins

a) L'obscurité éclairante

La formule rituelle du *Maître d'astres et de navigation* est souvent mise
dans la bouche même de Saint-John Perse ; qui peut le plus peut le moins, elle
est donc à intégrer à notre collection de traits qui définissent notre agoniste :

« Ils m'ont appelé l'Obscur, et mon propos était de mer.

Amers, Str. II, v 2 (281)

On peut également trouver dans ces propos une définition du Poète proche
de celle de *l'Albatros* de Baudelaire :

« La condition terrestre est misérable, mais mon avoir immense sur les
mers, et mon profit incalculable aux tables d'outre-mer.

Amers, Str. II, v 5 (281)

Une dimension visionnaire est également donnée par ce personnage de devin, qui ne recule pas devant la force de ses Illuminations et qui entend prendre les risques du Songe au profit des autres hommes :

« *Et ma prérogative sur les mers est de rêver pour vous ce rêve du réel... [...]*

Amers, Str. II, v₁₇ (282)

b) L'humanité de l'artiste

Les acteurs précédents (rêvés ou bien présents dans la diégèse) fixent des traits de grandeur, d'héroïsme, qui confinent à l'orgueil voire à l'inhumanité (ne la reproche-t-on pas parfois à Saint-John Perse ?), les apports de l'Etranger et de l'Amant permettent de contrebalancer cette superbe, par la fragilité de l'artiste : doute qui l'habite quant à la valeur de son œuvre et ses chances de postérité, souffrance de la solitude qu'il faut endurer pour mener à terme une œuvre qui accapare toutes les énergies intellectuelles et détourne le créateur de ses proches (ainsi que l'indiquaient les déclarations de l'Amante). Par le besoin de renouer avec ses semblables, le génie est ramené à son humanité, délivré de la place envahissante de l'imaginaire.

Sur la mer, où il s'embarquera avec la femme aimée l'Amant peut dire :

« *J'y laverai mon linge de nomade, et ce cœur d'homme trop peuplé. [...]*

Amers, Str. IX ; VI, 2 v₄ (355)

c) Contre le doute, l'amour ?

La nuit d'Amour, l'acceptation du couple, confirmeront cette humanité :

« [...] *La souveraineté d'aimer s'exerce en fin contre le doute et l'argutie. [...]*

Amers, Str. IX ; V, 2 v₂₉ (350)

Cette humanité n'est pas repli sur le bonheur du couple ; la femme est présentée comme le moyen d'agir, d'aller à la conquête du futur ; moyen qui garde sa force transgressive et pourrait même s'avérer plus efficace que l'engagement solitaire du poète nomade :

« [...] *Le monde court à ses renouvellements d'assises – déchirement de sages à la proue, semence d'éclairs sur toutes crêtes, et tout l'échevèlement joyeux du drame non faillible. Pour nous la mer invétérée du songe, dit réel, et ses grandes voies d'empire portant au loin l'alliance, et ses grandes lois*

d'irrévérence portant au loin révélation ; pour nous, ô face très prodigue, l'immense ruche du futur, plus riche d'alvéoles que les falaises trouées d'idoles du Désert. Et notre attente n'est plus vaine, et l'offrande est de femme !...

Amers, Str. IX ; VI, 2 v 16 (357-8)

Pourtant le double interdit fixé par l'Amante :

« [...] *Ami, ne t'en va point de ce côté des villes où les vieillards un jour vous tressent la paille des couronnes. [...]*

« Ne t'éloigne pas non plus de moi sur la mer incertaine.

Amers, Str. IX ; VI, 1 v 4 18-19 (354)

ne laisse d'autre possibilité au Poète que le reniement³³. On peut craindre, hors l'euphorie de ce moment de la fable, que le conflit renaisse bientôt, d'autant plus aigu que notre agoniste aura goûté à l'excellence des deux domaines que se dispute sa passion de vivre.

Alors on retrouvera cette incapacité du Poète à être pleinement présent à celle qu'il aime, à oublier totalement sa création en cours ; ce que le héros de *Vents*, comme l'Amante, posent en termes semblables :

Héros de <i>Vents</i> :	Amante d' <i>Amers</i> :
<i>Amour, aviez-vous donc raison contre les monstres de nos fables ?</i> <i>Toujours des plaintes de palombes repeupleront la nuit du Voyageur.</i> <i>Et qu'il fut vain, toujours, entre vos douces phrases familières, d'épier au très lointain des choses ce grondement, toujours, de grandes eaux en marche vers quelque Zambézie !...</i> <i>Vents, IV 1, v 19-21 (234)</i>	<i>« Ô toi hanté, comme la mer, de choses lointaines et majeures, j'ai vu tes sourcils joints tendre plus loin que femme. La nuit où tu navigues n'aura-t-elle point son île, son rivage ? Qui donc en toi toujours s'aliène et se renie ? [...]</i> <i>Amers, Str. IX ; III, 1 v 3 (330)</i> <i>« Qui donc es-tu, Maître nouveau ? Vers quoi tendu, où je n'ai part ? [...]</i> <i>Amers, Str. IX ; VI, 1 v 4 (351)</i>

C'est pourquoi nous sommes sceptiques devant les survalorisations de l'Amante que l'on trouve dans certaines études critiques. Nous avons déjà fait allusion à l'une d'elles³⁴ qui faisait de l'Amante une image de Vénus, il nous faut y revenir pour réfuter une autre de ses assertions.

³³ Déjà dans la suite V d'*Anabase* le Conquérant devait s'imposer la solitude et se méfier des appels nocturnes au plaisir.

³⁴ Julien Nicoud, « Je suis femme à tes lèvres plus neuve que la soif », extrait d'« Une lecture de *Étroits sont nos vaisseaux* (*Amers*) de Saint-John Perse ».

On nous dit que : « le chant féminin véhicule implicitement une critique des rites masculins au profit du rituel "naturel" de la femme ». Et son auteur d'insister : « La femme nous apparaît donc [...] comme la lumière qui éveille l'homme au sacré » ; « Si la femme est intermédiaire entre le sacré et le poète, le poète se chargera de l'être entre la femme et le lecteur », etc.

Nous ne partageons pas ce point de vue. Nous ne sommes pas sûr que la présence de l'Amante ait pour raison d'être cette douce intercession toute mariale.

Que l'Amante atteigne d'emblée au « songe vrai », alors que son poète d'amant doit y perdre tant d'énergie ne doit pas amener à conclure que le travail poétique soit un aveu de faiblesse ou d'infériorité. À triompher sans péril... À propos de cette facilité nous revient en mémoire la réflexion d'Ernest Renan, quand il constatait qu'il lui avait fallu de s années de travail assidu pour arriver à se dégager du catholicisme, alors qu'un gamin impertinent de la Capitale y arrive dès l'abord ; Renan concluait ainsi :

« De ce qu'un gamin de Paris écarte par une plaisanterie des croyances dont la raison de Pascal ne réussit pas à se dégager, il ne faut cependant pas conclure que Gavroche est supérieur à Pascal »³⁵.

Certains trouveront là, matière à taxer Saint-John Perse de sexisme, comme on dirait aujourd'hui, mais faut-il juger les mentalités d'hier à l'aune d'aujourd'hui ? Quoi qu'il en soit, nous n'avons pas à gommer les aspérités d'une œuvre pour la rendre plus conforme à l'attente de notre temps.

Le témoignage des Amants remplit plusieurs rôles dans l'œuvre, en particulier il participe au climat irénique dont nous aurons à parler en fin de cette troisième partie ; mais il ne faut pas être trop naïf : il se pourrait aussi que cette preuve d'humanité qu'est l'amour serve à dessiner un des aspects héroïques du poète. Comme le dit Daniel Madelénat : « l'amour, contrepoint à l'effort héroïque, en souligne l'austérité ».³⁶

Le titre même du poème *Amers* mérite ici un commentaire. Il indique un lieu, le bord de mer, qui est un lieu de rencontre entre les parcours que nous avons qualifiés plus haut de "féminins" (de la Terre vers la Mer) et de "masculins" (de la Mer vers la Terre) puisqu'il suppose que l'on trace ou construise des signes remarquables sur le rivage pour guider les marins ; mais leur finalité indique bien ce qui est essentiel : le mouvement de retour de ceux qui se rapprochent de la côte. Les deux parcours rappelés ci-dessus n'ont pas la même valeur malgré leur complémentarité ; les amers n'étant que des adjuvants dessinés pour guider le retour de ceux qui, ayant tenté l'aventure, sont seuls habilités à être fêtés comme des héros.

³⁵ Ernest Renan, *Souvenirs d'Enfance et de Jeunesse*, chapitre III.

³⁶ Madelénat, Daniel, *L'épopée*, P.U.F., coll. "Littératures modernes", 1986, p. 185.

3. Conclusion

On le voit, si aucun des actants de « Strophe » peut à lui tout seul combler l'attente des figures féminines en marche vers la mer, tous participent à l'édification d'un portrait idéal de celui qui pourrait conduire jusqu'à son terme la cérémonie rituelle et les passer « aux rives du Réel » (380) c'est-à-dire dans un monde dont le nôtre n'est qu'une copie illusoire.

Et ce portrait idéal est bien proche de ce que nous savons du héros-poète de *Vents* ; nous y reviendrons après un détour théorique car notre analyse, pour prendre en compte les autres parties d'*Amers*, doit maintenant utiliser de nouveaux outils narratologiques pour cerner la structure d'ensemble du poème.

Mais ne quittons pas la controverse qui nous occupait sans remarquer combien ce combat de l'art et de la vie a été le grand souci de Saint-John Perse / Alexis Leger ; combat que nous suivons dans sa correspondance, dans ses textes en prose, et quelquefois en marge des livres qu'il lisait, ou des dossiers de presse qu'il confectionnait ; ainsi trouvons-nous en fin d'un article de Gabriel Bounoure³⁷, cette phrase recopiée de la main de Saint-John Perse :

« Le langage poétique, avec toutes ses puissances d'insomnie bienheureuse ou torturée, contient sans doute l'unique raison qu'a l'homme de se croire capable d'un sens, capable de se donner un sens ».

³⁷ Cet article (paru dans le n° 63 de la *nrf.* du 1^{er} mars 1958) est en fait constitué d'extraits de l'Introduction de son livre : *Marelle sur le parvis*, Paris, Plon, 1958. En regardant avec attention ce document, on s'aperçoit qu'il est amputé des pages 421 à 424, consacrées à l'éloge de Saint-John Perse (sans doute classées dans un autre dossier). La phrase reproduite ici appartient justement à cette section supprimée, Saint-John Perse la recopie soulignant ainsi toute l'importance qu'il lui accorde.

La Fondation Saint-John Perse conserve dans une chemise intitulée : « Poètes Docum. » deux exemplaires de cet article (l'un entier, l'autre amputé et annoté, ainsi qu'il a été dit ci-dessus) ; et un exemplaire de *Marelle sur le parvis*.