B. Etude des structures narratives d'*Amers*

1. Introduction, la narratologie sur deux versants

En 1983, dans *Nouveau discours du récit*[1], Gérard Genette distinguait deux narratologies[2], relevant de chercheurs ne se reconnaissant pas de même obédience :

> « Il y aurait […] apparemment place pour deux narratologies : l'une thématique, au sens large (analyse de l'histoire ou des contenus narratifs), l'autre formelle, ou plutôt modale : analyse du récit comme mode de "représentation" des histoires, opposé aux modes non narratifs comme le dramatique, et sans doute quelques autres hors-littérature. Mais il se trouve que les analystes de contenu, grammaire, logiques et sémiotiques narratives, n'ont guère jusqu'ici revendiqué le terme de narratologie, qui reste ainsi la propriété (provisoire ?) des seuls analystes du mode narratif. »

Il est facile de mettre des noms sous ces « analystes de contenu » narratif : Vladimir Propp, Algirdas J. Greimas, Claude Bremond, Jean-Michel Adam, Joseph Courtés, etc. C'est donc de ce premier courant que relève l'analyse narrative que nous avons menée jusqu'à présent et que nous avons nommée « actantielle ».

L'adjectif « provisoire » utilisé par G. Genette laissait entendre qu'une synthèse des deux approches était possible.

---

[1] Gérard Genette, *Nouveau discours du récit*, coll. "Poétique", Seuil, 1983, pp. 12-13

[2] Parlant non plus de courant de recherche mais de niveau d'analyse, Gérard Genette se demandait même s'il ne fallait pas en distinguer trois, qu'on en juge par cette réflexion reléguée dans une note de bas de page, provoquée par l'inflation du mot "narratif" dans les études littéraires : « C'est dire combien me gêne l'emploi dont témoigne un titre comme *Syntaxe narrative des tragédies de Corneille* (T. Pavel, Klincksieck, 1976). Pour moi, la syntaxe d'une tragédie ne peut être que *dramatique*. Mais peut-être faudrait-il réserver un troisième niveau, intermédiaire entre le thématique et le modal, à l'étude de ce qu'on peut appeler en termes hjelmsléviens *la forme du contenu* (narratif ou dramatique) : par exemple, la distinction […] entre ce que Foster appelle *histoire* (épisodique, de type épique ou picaresque et *intrigue* (nouée, du type Tom Jones), et l'étude des techniques afférentes. » Note 1, p. 13, *Nouveau discours du récit*.

En 1991, Gérard Genette revenait sur cette distinction dans *Fiction et Diction*[3] et proposait une terminologie différente, ainsi qu'une réconciliation possible en termes de complémentarité :

> « Si les mots ont un sens (et même s'ils en ont plusieurs), la narratologie – aussi bien sur son versant rhématique, comme étude du discours narratif, que sur son versant thématique, comme analyse des suites d'événements et d'actions relatées par ce discours – devrait s'occuper de toutes les sortes de récits, fictionnels ou non. »

Sur le passage de « formel » à « rhématique » – terme jugé plus vaste, emprunté à la linguistique pour s'opposer à « thème » – G. Genette s'est expliqué plusieurs fois[4]. On remarque que l'on est passé de « deux narratologies » (1983) à « deux branches de la narratologie » (1991) ; la narratologie se lit sur deux versants complémentaires, l'un « thématique » l'autre « rhématique ».

C'est sur ce deuxième versant que nous allons provisoirement poursuivre notre étude. En effet la composition du poème *Amers* est d'une grande complexité ; des voix se font entendre qu'il n'est pas toujours facile d'attribuer à tel ou tel locuteur ; surtout des systèmes d'enchâssement font qu'il est difficile d'identifier les narrateurs des différentes parties du poème. Seule une vision rigoureuse de la structure narratologique d'ensemble du poème permettra de distinguer les différents niveaux diégétiques qui sont autant de frontières que l'analyse actantielle se doit de respecter.

Nous avons montré que la confusion des personnages : Etranger = Amant = Maître attendu par les Tragédiennes, etc… menait à une impasse interprétative et demandait des solutions nouvelles ; de la même façon nous pensons que l'*a priori* si fréquent dans l'approche de la poésie moderne qui consiste à poser comme un acquis absolu l'équivalence : auteur = narrateur = protagoniste (ici, masculin : l'Amant) doit être combattu ; chaque rapport d'équivalence doit être préalablement interrogé. On se souvient qu'en étudiant le poème *Vent* nous avions rencontré des propos à forte teneur démocratique qui correspondaient mieux au personnage du philosophe babouviste, qu'à ce que nous savons des choix politiques d'Alexis Leger ; c'est cette discrimination qu'il faut mener à bien, quitte, ensuite, à faire le travail inverse consistant à remonter la chaîne traditionnelle des équivalences en mesurant jusqu'à quel point tel personnage se rapproche du narrateur ou des thèses attribuables à l'auteur.

---

[3] Gérard Genette, « Récit fictionnel, récit factuel », in *Fiction et diction*, Seuil, coll. "Poétique", 1991.

[4] En particulier : *Seuils*, p. 75 et *Fiction et diction*, p. 33.

De même nous chercherons à préciser si le personnage tient un discours :

- pour lui-même,
- pour un personnage appartenant à sa diégèse immédiate : l'Amante pour l'Amant présent à ses côtés,
- pour un narrataire appartenant à une diégèse seconde : les amants sommés de porter témoignage de leur quête, tout autant philosophique qu'érotique devant l'assemblée des femmes venues en bord de mer célébrer le mystère de l'esprit (325),
- ou encore, comme au théâtre, pour un auditoire extérieur à l'action représentée (mais qui peut par un jeu d'enchâssement appartenir à la diégèse d'un niveau narratif supérieur) etc.

Et tout cela sans même préjuger de la relation avec le narrataire réel qui reste le lecteur.

Seul ce travail délicat de discrimination mettra en lumière la virtuosité de Saint-John Perse qui semble − même sur le plan des structures narratives − ne se fixer des frontières que pour mieux les transgresser ; virtuosité non pas gratuite, mais ontologique, comme nous le mesurerons finalement.

I *« Etroits sont les vaisseaux », un dialogue ?*

1. Un dialogue :

Les séquences II à VI de la suite IX sont entièrement constituées de passages guillemetés, aisément attribuables tantôt à l'Amante (intervention explicitée par le chiffre 1– en tête du développement) tantôt à l'Amant (numérotation 2–). Lors de chacune de ces cinq séquences donc, l'Amante intervient en premier, puis vient le tour de l'Amant. Ce long passage de 10700 mots est annoncé de la façon suivante :

> *et ce dialogue encore dans les chambres :*
>
> *Amers,* Str. IX ; I, v 13 (326)

La présentation strictement alternée des interventions semble confirmer que nous assistons ensuite à un échange dialogué entre deux personnages, saisis dans leur intimité. Ce protocole de lecture suppose en principe que chaque locuteur tienne compte dans ses prises de parole des propos précédemment tenus par son allocutaire, et que la scène s'ancre dans des circonstances spatio-temporelles propres qui l'individualisent. Tel est le cas ici ; on relèvera comme exemple d'effet de réponse cette déclaration de l'Amant :

> *« Ni traître, ni parjure.* ***N'aie crainte****. Vaisseau qui porte femme n'est point vaisseau qu'homme déserte.* […]
>
> Str. IX ; VI, 2- v 2 (355)

Qui semble correspondre à ce que l'Amante vient de confier (quatre versets plus haut) :

> *«* ***J'ai crainte****, et j'ai eu froid. Sois avec moi contre la nuit du froid –* […]
>
> Str. IX ; VI, 1- v 20 (354)

Et sur le plan des contingences, on relèvera cette petite pluie d'avant l'aube mentionnée par les deux amants :

Amante :

« […] *Et ce bruit, c'est la pluie* […]

« … Il pleut sur les terrasses et les toitures cannelées : tuiles alors couleur de corne et de muscade, couleur de pierres sonores pour batteries légères et tympanons. […]

Str. IX ; V, 1- v 15-16 (344)

Amant :

« […] *voici la mer elle-même en fleurs sous la première ondée du jour.*

Str. IX ; V, 2- v 21 (349)

Certains propos ont même la simplicité qui sied à cette intimité, comme le rassurant « tu es là », six fois répété :

« […] *Je t'aime – tu es là* – […]

Str. IX ; V, 1- v 3 (341)

Pourtant, nous allons constater que cette grille de lecture qui voudrait que l'on soit en présence d'un pur dialogue prononcé, si elle est fondée, n'en cache pas moins une série de gauchissements que Saint-John Perse fait subtilement subir à cette forme, derrière les marques trop visibles du discours rapporté.

2. Le paradigme amoureux :

Déjà le simple pluriel « dans les chambres » de l'annonce du dialogue enlève à l'échange son caractère singulatif. Cette extension se retrouve à la fin de la séquence VI. Une lecture attentive permet de relever par exemple ce curieux « amies » au pluriel, qui dans un banal dialogue amoureux serait bien déplacé :

« … Amies, j'ai tant rêvé de mer sur tous nos lits d'amants ! et si longtemps l'Intruse a sur nos seuils traîné sa robe d'étrangère, comme bas de jupe sous les portes… [...]

Str. IX ; VI, 2- v 9 (356)

L'Amant ne peut convoquer que dans son souvenir toutes les femmes qu'il a aimées, il les imagine tout autour de lui, et c'est à elles – qui pourraient être jalouses de ce nouvel amour – qu'il adresse cette question :

« […] *m'envierez-vous Celle qui passe avec moi la porte de chaux vive, sur l'escalier du port ? »*

Str. IX ; VII, 2- v 10 (356)

« Amies » – qui est donné à lire et non à entendre, puisque ce pluriel ne modifie pas la chaîne phonique alors même qu'il influe profondément sur le sens de la phrase – est donc un indice fort d'une méditation intérieure et introspective. Notons simplement, pour l'instant, que dans cette dernière séquence de l'échange, le propos s'élargit à toute la communauté des amants :

« Amants terribles et secrets, ô silencieux Amants, ô vous que nul sommeil ne souille, la Mer vous ait en sa puissance ! […]

« Amants ! Amants ! où sont nos pairs ? Nous avançons, face à la nuit, avec un astre sur l'épaule comme l'épervier des Rois ! […]

Str. IX ; VI, 2- v 16-17 (357-8)

Cette généralisation était d'ailleurs déjà en germe dans l'appellation générique des protagonistes : Amante / Amant.

«…Amant, je n'élèverai point de toiture pour l'Amante. […]

Str. IX ; III, 2- v 1 (332)

Ces traits sont des marqueurs de poéticité (là où le roman réaliste dit « le ciel », en poésie, comme en esthétique, on préfère « les ciels », *brouillés* ou pas), l'auteur pratique le style noble ; mais il est incontestable que, de surcroît, un tel usage dote ce dialogue, si c'en est un, d'une valeur plus générale : il n'est qu'un exemple entre tant d'autres comparables, il ne fait qu'illustrer une expérience récurrente ; il vaut pour tous les dialogues échangés par *ces* amants, et peut-être même pour tout dialogue amoureux. Il équivaut à ce que Gérard Genette appellerait un « récit itératif », étant « narration synthétique des événements produits et reproduits au cours d'une série itérative composée d'un certain nombre d'unités singulières »[5] ; et le nombre, ici, tendrait vers l'infini, « Une même vague par le monde, une même vague depuis Troie »…

Substituer « récit » à « discours » n'est peut-être pas un abus de langage, les paroles vont permettrent d'imaginer les actes accomplis par les locuteurs.

3. La narration prise en charge par le discours :

Dans les « énoncés de réalité », lorsque deux personnes se parlent, le langage n'a, en règle générale, nul besoin d'être redondant par rapport aux actes effectués pendant l'énonciation. Il n'est guère nécessaire de mentionner par des phrases déclaratives des actions dont l'interlocuteur est témoin ; si ce n'est pour qu'il perçoive mieux l'enchaînement de gestes, lors d'une démonstration par exemple.

Dans le théâtre classique qui ignore ou utilise peu les didascalies, les informations sur les gestes et la situation sont par contre intégrées au texte déclamé. Il existe aussi la possibilité du soliloque qui permet à un personnage de rapporter un événement que l'on ne peut montrer sur scène pour des raisons techniques ou de bienséances.

Dans le roman, cette technique théâtrale a donné naissance au monologue intérieur ; qu'on se souvienne du témoignage de Valéry Larbaud :

[5] « Discours du récit », in *Figures III*, Seuil, 1972, p. 157.

> « Dans *Les lauriers sont coupés*, me dit Joyce, le lecteur se trouve installé, dès les premières lignes, dans la pensée du personnage principal, et c'est le déroulement ininterrompu de cette pensée qui, se substituant complètement à la forme usuelle du récit, nous apprend ce que fait ce personnage et ce qui lui arrive.[6] »

Il faut bien constater que dans notre poème, une part importante des « paroles échangées » par les Amants ne sont pas motivées par la situation de communication, mais par la nécessité littéraire de donner à imaginer au lecteur leur comportement, la succession de leurs gestes.

> *« Toi, l'homme avide, me dévêts : maître plus calme qu'à son bord le maître du navire. Et tant de toile se défait, il n'est plus femme qu'agréée.* […]
>
> Str. IX ; II, 1-v 2 (327)

On peut être sensible à l'interférence des domaines sémantiques qui en rapprochant les *vêtements* et la *voile du bateau* donne naissance à cette fausse composition – un « *a-* » privatif devant le verbe homonymique *gréer* – mais force est de constater que l'amante n'a aucune raison, dans un dialogue prononcé, de préciser à son partenaire qu'il est en train de la dévêtir.

Cette fonction narrative – peut-on dire didascalique ? – qui affecte le contenu se vérifie aussi au niveau des structures linguistiques. Par exemple elle amène très souvent le glissement de la deuxième à la troisième personne pour désigner l'interlocuteur, en rupture donc avec les lois du discours :

> *« Et sur la grève de mon corps l'homme né de mer s'est allongé.* […]
>
> Str. IX ; II, 1-v 3 (327)
>
> *« … Solitude, ô cœur de l'homme ! Celle qui s'endort à mon épaule gauche sait-elle du songe tout l'abîme ?* […]
>
> Str. IX ; V, 2-v 1 (346)

Soliloque théâtral, ou monologue intérieur, d'autres indices vont aller dans le même sens.

---

[6] Valéry Larbaud, préface à l'édition de 1925 des *Lauriers* ; coll. "10/18", 1968, p. 9.

4. L'interférence temporelle

À l'intérieur de la stricte imitation d'un dialogue prononcé, l'alternance des interventions devrait correspondre à leur succession chronologique ; qu'en est-il ?

Prenons un fait précis, ponctuel, comme ces larmes versées par l'amante au milieu même de son bonheur (Séquence IV) ; l'Amante en fait mention au premier verset de son développement :

> *« … Plaintes de femme sur l'arène, râles de femme dans la nuit ne sont que roucoulements d'orage en fuite sur les eaux. Ramiers d'orage et de falaises, et cœur qui brise sur les sables, qu'il est de mer encore dans le bonheur en larmes de l'Amante !…*[…]
>
> Str. IX ; IV, 1-v 1 (336)

L'Amant, dans la même séquence, en parle dès le troisième verset de son développement :

> *Larmes d'amante, ô mal-aimée, n'ont point leur source dans l'amant. Inimitié au dieu jaloux qui te vendange dans mes bras !* […]
>
> Str. IX ; IV, 2-v 3 (338)

C'est-à-dire que le fait se situe à chaque fois au début de la même séquence ; comme si les interventions de l'homme et de la femme – bien que relatées *successivement* sous la contrainte de notre écriture linéaire – portaient en fait sur le même moment de la fable. Nous aurions une relation intérieure *simultanée* de la même nuit d'amour, à la façon du montage en parallèle de l'art cinématographique.

Ainsi :

- la mise à nu de l'amante est commentée en début de chaque développement de la séquence II ;
- le triomphe sur la mort et le cri d'extase, en fin des deux développements de la séquence IV ;
- la pluie est mentionnée dans la séquence V aux versets 15-16 par l'Amante et 21 par l'Amant ;
- le vent qui se lève, au verset 6 de la séquence VI pour l'Amante et au verset 8 pour l'amant (les deux développements d'une même séquence comportant toujours un nombre de versets relativement proche).

L'écart étant parfois plus utile à interpréter que la norme, signalons que la séquence III est celle de la plus grande divergence dans l'exposition des événements, même si le thème dominant est – pour les deux amants – la montée du plaisir au cours de ce qu'il est convenu d'appeler les préliminaires érotiques. L'Amante fait part de son inquiétude pendant que l'homme admire la beauté du teint hâlé de sa compagne.

Ainsi n'y a-t-il pas simple redondance d'un personnage à l'autre ; partageant leur monologue intérieur, nous pouvons constater la merveilleuse empathie qui leur fait aborder comme simultanément les mêmes pensées ; mais parfois quelques divergences réintroduisent le risque du malentendu, de l'écart, et rappellent que leur personnalité est bien différente.

5. L'autonomie de chaque locuteur

L'Amante avoue dans la séquence VI avoir feint le sommeil :

> *« … Un peu avant l'aurore et les glaives du jour, quand la rosée de mer enduit les marbres et les bronzes, et l'aboiement lointain des camps fait s'émietter les roses à la ville, je t'ai vu, tu veillais, et j'ai feint le sommeil*
>
> Str. IX ; VI, 1-v1 (351)

Nous avons là ce que G. Genette appellerait une analepse (interne) homodiégétique à valeur complétive : la confession vient combler après coup une omission faite lors du récit des mêmes événements dans la séquence précédente. S'il s'agissait d'une véritable situation de communication entre les deux personnages, on pourrait s'attendre à ce que l'homme réagisse à cette révélation : il n'en est rien. De la même façon, sa méditation n'avait pas été interrompue par le sommeil de sa bien-aimée.

La meilleure preuve de cette relative autonomie des deux discours qui nous sont tenus sur cette nuit d'amour est l'adaptation théâtrale d' *Etroits sont les vaisseaux* par la compagnie Joze[7] : Elisa Rimbaud, après avoir souhaité la présence sur scène d'un couple de comédiens, a finalement monté son spectacle en ne retenant que les propos de l'Amante (devenue personnage unique et éponyme de la pièce). Pourtant un spectateur qui ne connaîtrait pas le poème ne pourrait se douter un instant d'une si audacieuse amputation.

De cette capacité à donner si facilement naissance à une pièce de théâtre peut-on conclure que « Etroits sont les vaisseaux » adopte une écriture dramatique ? Ou la traduction des flux de pensée relève-t-il plutôt d'une écriture romanesque ?

---

[7] *Amante*, Création en avril 1999 au Théâtre *Les Déchargeurs* ; interprétation : Elisa Rimbaud, Musique : Maurtesa Toussy.

6. Soliloques ou monologues intérieurs ?

Dans l'adaptation d'Elisa Rimbaud le texte devient un soliloque théâtral, mais au prix de deux suppressions : d'une part, comme nous l'avons dit l'Amant n'est plus sur scène, d'autre part – tout le reste du poème disparaissant –, ne sont plus perceptibles les différents niveaux narratifs d'*Amers*.

En s'en tenant à la première suppression, on pourrait encore affirmer qu'il s'agit d'un entrelacement de deux soliloques, mais en prenant en compte la seconde, on se demande si l'on ne serait pas plus juste de parler de monologues intérieurs.

Le fait que la méditation de l'Amant ne soit pas interrompue par le sommeil feint de l'Amante semble accréditer la thèse du monologue :

> *« Celle qui sommeille encore dans le jour, la nuit de mer est sur sa face, miroir d'une aube sans visage. Et moi je veille sur sa rive, rongé d'un astre de douceur… J'aurai pour celle qui n'entend*
> *« les mots qui d'homme ne sont mots.*
>
> Str. IX ; V, 2-v 25-26 (349)

Dorrit Cohn, qui s'est beaucoup intéressée au monologue intérieur[8] n'accepterait cependant pas cette assimilation, elle porterait sans doute le même jugement que pour *La Jeune Parque* de Valéry :

> « [Valéry] retrouve l'expression de la grande tradition dramatique, et donc celle du soliloque théâtral. Mais en même temps que ce style poétique vient prendre le contre-pied du réalisme, il renonce à ce qui constitue la visée essentielle du monologue intérieur dans la fiction en prose : rendre compte d'un esprit livré sans entraves à ses propres associations, parlant sans but ni raison, comme il ne saurait jamais parler dans le corset de fer de la versification régulière, surtout en alexandrins rimés. »[9]

On pourrait répondre à Dorrit Cohn que dans la vie nos pensées intérieures ne suivent certainement pas le même chemin que celui adopté dans le courant romanesque du "flux de conscience" et que, de toute façon, le roman lui-même a depuis longtemps pris « le contre-pied du réalisme ».

La position de Gérard Genette nous semblait plus juste, quand il parlait des *Fêtes galantes* de Verlaine, souvenons-nous de ses propos :

> « 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

[8] Cohn, Dorrit, *La transparence intérieure*, (1978) Trad. De l'anglais par A. Bony, Seuil, coll. "Poétique", 1981, p. 290.
[9] *Op. cit.* p. 294.

> 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". »[10]

Ces remarques ne sont-elles pas, *a fortiori*, valables pour « Etroits sont les vaisseaux » ? En fait la distinction faite par D. Cohn entre soliloque théâtral et monologue intérieur, basée sur leur degré de proximité avec le réel (supposé) de la conscience, cache le parti pris d'exclusion du narratif du champ de la Poésie moderne.

La différence entre soliloque et monologue intérieur est dans la situation d'énonciation, non dans le réalisme de l'énoncé. Dans la diégèse d' *Amers*, nous sommes en présence de soliloques si l'on admet que chaque protagoniste de celle-ci vient témoigner devant un auditoire ; et en présence de monologues intérieurs si l'on pense que les Amants restent silencieux :

> […] *À la mer seule, nous dirons*
> *Quels étrangers nous fûmes aux fêtes de la Ville,* […]
>
> Str. IX ; I, 1- v 4-5 (326)

Mais quelle que soit l'interprétation choisie (et nous donnerons plus loin notre préférence), « Etroits sont les vaisseaux » place le lecteur dans une position privilégiée puisqu'il en sait plus que les personnages limités dans leurs perceptions par la focalisation interne ; en ce sens il y a déjà fiction. Et ce sera encore plus vrai si on réintègre cet échange amoureux dans l'ensemble du poème.

Pour clore cette réflexion il faut rappeler que la poésie persienne se plaît au jeu des répétitions avec variantes ; les propos de chaque personnage se trouvent ainsi porteurs d'éléments empruntés aux autres locuteurs d' *Amers* voire à des œuvres antérieures à ce poème.

Si bien que le protocole envisagé au début, d'un vrai dialogue prononcé entre les Amants – mais transcrit dans une langue poétique spécifique –, n'est pas totalement détruit par l'analyse que nous venons de mener. Il serait plus juste de dire que la première approche cohabite avec un autre pacte de lecture, moins directement perceptible mais ouvrant des perspectives interprétatives plus riches, qui ferait de ce pseudo-dialogue la relation alternée des résonances intérieures provoquées par le même événement sur chacun de ses acteurs.

Mieux qu'un dialogue, les suites II à VI d'« Etroits sont les vaisseaux » présenteraient alors deux confidences introspectives entrelacées.

---

[10] « Paysage de fantaisie » in *Figures IV*, Coll. "Poétique", Seuil, 1999, pp. 171 -190.

II *Qui parle ?*

« Qui parle ? », cette question centrale pour analyser les structures formelles de la narration est devenue tout à fait banale quand on étudie le roman ; elle a très largement pénétré les classes de littérature de nos lycées et même de nos collèges ; mais rien de tel en matière de poésie – tant est puissante la réduction de la poésie moderne au seul lyrisme qui voudrait que soit évidente la réponse : l'auteur !

Certes, on étudiait très intelligemment les romans avant que les outils narratologiques ne soient mis au goût du jour, il doit donc être possible d'étudier tout aussi pertinemment la poésie en s'en passant. Albert Henry a produit une excellente analyse du poème *Amers* et plus largement du style de Saint-John Perse[11] avant que ces outils ne soient à la mode. Mais justement… cette analyse n'a pu se faire qu'en privilégiant d'autres outils, d'autres modes. Aucune étude, si brillante soit-elle, ne peut totalement échapper à son temps car ce qu'elle trouve est aussi ce qu'elle cherche ; en laissant de côté certaines problématiques, elle ne peut qu'abandonner dans la pénombre des pans entiers de l'œuvre d'art qui, heureusement, reste vivante et sans cesse ouverte à de nouvelles explorations.

1. Introduction : L'étude d'*Amers*, d'Albert Henry

Albert Henry a mené une enquête très précise ; à partir des manuscrits, des pré-originales, du texte final, il est arrivé à une analyse très fine de ce qui est perçu comme le propre de la poésie : le rythme, l'image, la thématique ; mais il est resté très approximatif en matière d'instances narratives. Nous ne l'en blâmons pas puisque là n'était pas le souci de son temps, mais nous voulons prendre toute la mesure du phénomène pour éventuellement nous émanciper, aujourd'hui, de cette approche.

La lecture du rythme oblige à une grande attention aux signes de ponctuation et de typographie et Albert Henry, qui rappelle qu'il n'y a pas de « détails dans une œuvre d'art », releve et commente sur plusieurs pages l'ajout ou la suppression de virgules, de blancs, d'alinéas, de tirets, de

[11] Albert Henry, *Amers de Saint-John Perse, une poésie du mouvement*, (1ère édition 1963), édition revue : 1981, Gallimard, Publications de la *Fondation Saint-John Perse*.

majuscules…Mais il ne dit pas un mot des guillemets qui foisonnent dans le poème !

Soyons précis, à notre tour, le mot "guillemet" apparaît à trois reprises dans son livre dont deux fois dans des relevés non commentés de variantes. Une seule fois, p. 40, le mot entre dans un très court commentaire et c'est pour mettre entre guillemets le deuxième verset de la suite VIII (321)[12]… qui n'en comporte pas dans l'édition de la Pléiade !

> *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 ?*

Ce qui fait dire à Albert Henry que la question vient des jeunes filles de la Suite précédente[13].

À l'inverse, à aucun autre endroit de son livre, les citations du poème (pourtant si nombreuses) ne portent de guillemets ! Certes, il ne cite pas à partir de l'édition de la Pléiade, et l'on sait que Saint-John Perse, dans les premiers états manuscrits se conformait à l'usage moderne : les guillemets n'étant ouverts qu'une seule fois en tête de passage au discours direct ; on pourrait donc avancer que l'absence de guillemets n'est due qu'au jeu des troncatures ; mais force est de constater que même lorsque des versets extrêmes sont cités (ex. p. 116), ils ne portent pas de guillemets. Albert Henry ne s'en préoccupe tout simplement pas, l'absence de problématique narrative le rend aveugle à ce signe graphique.[14]

Pourtant, dans l'édition de la Pléiade, Saint-John Perse a clairement montré l'importance de ce signe en optant finalement pour l'usage ancien : les guillemets ouvrants sont répétés en tête de chaque verset ; d'où leur multiplication.

Si bien que tout lecteur du poème *Amers* devrait remarquer maintenant la présence exceptionnellement élevée des guillemets ; ce signe apparaît 507 fois, ainsi que nous allons le détailler dans le tableau suivant :

---

[12] A. Henry, *op.cit.* p. 40 : « *Poème* devenait ainsi une réponse à la question des jeunes filles : *« Nous diras-tu* […] *? »* ; aussi s'ouvre-t-il et se ferme-t-il, dans le volume, par des guillemets. »

[13] cf. également p. 18.

[14] En 1979, la position d'Albert Henry semble avoir évolué sur ce point puisqu'il précise au contraire : « Ne jamais oublier l'importance des guillemets dans la poésie de Saint-John Perse » ! *Amitié du Prince de Saint-John Perse, édition critique Transcription d'états manuscrits*, Gallimard, 1979, p. 40. Voir aussi : « Une lecture d'*Amitié du prince* » A. Henry, *Cahiers Saint-John Perse*, n°1, p. 65-89.

Les guillemets dans le poème *Amers* :

442 guillemets ouvrants : 422 en début de verset + 20 à l'intérieur

65 fermants : 46 en fin de verset ouvert par des guillemets + 19 lorsque l'ouverture s'est faite en cours de verset.

Ce qui veut dire que les guillemets encadrent 65 passages, dont certains composés de plusieurs versets.

Ils sont ouverts et fermés 19 fois à l'intérieur d'un verset (une seule fois un guillemet, à l'intérieur d'un verset, marque l'ouverture d'un passage de plusieurs versets consécutifs guillemetés ; ce qui explique que pour 20 guillemets ouverts à l'intérieur d'un vers et, il n'y en ait que 19 fermés).

Ils sont ouverts et fermés 2 fois pour un seul verset entier, 44 fois pour plusieurs versets consécutifs.

Le nombre de versets, à l'intérieur des 46 passages guillemetés en leur début, varie de 1 à 34 en Str. IX ; II, 2 v 1-32 (346-350). Un passage guillemeté court peut être inclus, à la manière d'une citation, dans un passage guillemeté plus long, en ce cas les guillemets anglais (“) sont utilisés.

Pour s'en tenir aux versets totalement guillemetés, il y en a 422 sur un total de 612, soit 68% ! (Rappelons que dans le poème *Vents*, il y en avait 22%).

Si l'on calcule ce taux uniquement sur la partie *Strophe*, on arrive à 83 %, et si dans cette partie on enlève la première suite, on arrive à 90 % de versets entièrement guillemetés.

Difficile de tenir ce signe pour négligeable.

Le tableau de la page suivante montre la répartition des guillemets dans le texte :

P.	Suite	Séq.	Dév[t]	Guillemets dans *Amers* de Saint-John Perse «..» versets entiers	«..» intérieurs	"..." intérieurs	Locuteurs explicités
Invocation			1				
			2	1-4 ; 8-16			Le Chanteur
			3				
			4				
			5		5 ; 7		
			6	23	13; 18; 19; 24		
Strophe	I		1				
			2	4-6			
			3				
			4		6 («La lune»?)		
	II			2-33 (3 sect.)[15]			Maître d'astres
	III			1-35 (7 sect.)	11 ; 12		Tragédiennes
	IV			2-27 (4 sect.)	21 (x2)« héros »+ « l'affligé »		Patriciennes
	V			2-12			La Poétesse
	VI			2-25 (8 sect.)		12 (« oiseau de mer »)	Filles chez les Prêtres
	VII			2-28 (2 sect.)			fille
	VIII			3-23			Etranger
	IX						
		I					
		II	1-	1-5			Amants
			2-	1-7			
		III	1-	1-9			
			2-	1-8			
		IV	1-	1-10			
			2-	1-15		2 (« Celle »	
		V	1-	1-21			
			2-	1-34		29 (« mer »)	
		VI	1-	1-22			
			2-	1-20		11 (?) ;12 (Ulysse) ;19 (à la Ville)	
		VII					
Chœur			1	1-28			
			2		5 (conquérant)		
			3	7-14			Le Récitant
			4	2-16;18-28;30-36		12	
			5	2-14			
Dédicace							
totaux :				46 sections	12	7	

[15] sect. = sections guillemetées consécutives

En négligeant ce signe graphique, Albert Henry risque de mal mesurer les limites des discours respectifs des différents locuteurs (comme on l'a vu pour la question attribuée aux jeunes filles) ou d'être conduit à assimiler deux personnages en un seul : ainsi écrit-il : « L'*Invocation* est celle du Chanteur, le chanteur du plus beau chant, qui naît » (p. 12) faisant l'amalgame entre la voix du narrateur hors guillemets et les propos guillemetés du Chanteur. Précisons notre pensée : il se peut que le critique ait raison de superposer ces deux voix, mais il ne peut le faire sans s'expliquer, il ne peut négliger purement et simplement un signe graphique que le poète a voulu si fortement.

Autre exemple : le « dialogue » des Amants, nous dit-il, est précédé d'un « unisson » prononcé par les deux amants (p. 19) ; alors que l'absence de guillemets nous oblige à considérer ce passage comme de la responsabilité du narrateur de « Strophe » ; quitte encore une fois, à montrer ensuite sa proximité toute particulière avec les Amants qui vont s'exprimer dans les développements suivants. De même, à la fin du poème, le Chœur et le Poète ne sont pas différenciés par Albert Henry (p. 25 et 114)[16].

Certes, beaucoup d'attributions sont sans ambiguïté grâce aux titres des suites, mais ce n'est pas toujours aussi aisé. Par exemple, quand surgit un passage entre guillemets comme : « Ah ! qu'un Scribe s'approche et je lui dicterai… » (267), faut-il conclure que l'on entend une voix nouvelle (l'inspiration) ou une apostrophe du poète à lui-même[17] dans une sorte d'auto-stimulation ? Les guillemets seraient liés alors à un changement d'allocutaire plus qu'à un changement de locuteur. Avec ces intrusions d'une subjectivité plus forte, nous retrouvons la complexité que soulignait Joëlle Gardes Tamine[18] à propos du verset « (Je parle d'une haute condition, alors, entre les robes, au règne de tournantes clartés) » de *Pour fêter une enfance* (23) :

> « Les parenthèses, dans cet exemple de la suite I, traduisent la présence décalée de différents plans énonciatifs dans le texte : le souvenir, la voix qui rapporte le souvenir, et celle qui commente cet acte de relation. »

---

[16] Que cette polémique ne soit pas mal interprétée, la critique persienne doit beaucoup aux travaux du regretté Albert Henry. Simplement, adoptant une autre problématique nous espérons clarifier certains points délicats encore peu étudiés aujourd'hui.

[17] Quand Saint-John Perse veut obtenir le même effet dans un passage déjà guillemeté, il utilise des parenthèses qui doublent les guillemets comme en Str. IV, v 23 :
« (Rupture ! rupture enfin de l'œil terrestre, et le mot dit, entre deux Caps, sur la rétribution des perles, et sur nos embarquements tragiques en robes lamées d'argent… Des vaisseaux haussent, à mi-ciel, toute une élite de grands marbres, l'aile haute, et leurs suivantes de bronze noir ; ah ! tout un chargement de vaisselle d'or, au poinçon de nos pères, et tant d'espèces monnayables, au signe du thon ou de l'aurige !) ». cf. également Chœur 3, v 10.

[18] Joëlle Gardes Tamine, *Saint-John Perse ou la stratégie de la seiche*, Publications de l'Université de Provence, 1996, p. 59.

Mais, paradoxalement, c'est surtout hors guillemets que cette indécision est la plus cruciale à lever dans le poème *Amers*, car est posé là le problème majeur de l'identification du narrateur et dans cette œuvre complexe, il se pourrait qu'il ne soit pas le même dans chaque partie du poème !

2. Instance narrative de la partie « Chœur »

a) *Deux voix alternées*

Après la célébration de l'échange entre les Amants, l'anaphore « L'hiver venu » de la séquence VII de la Suite IX provoquait une rupture dans le rythme du poème : la vie reprenait un cours plus ralenti, la mer était « au loin ». Et puis soudain, dans la partie intitulée « Chœur », l'exaltation reprend, dans une succession de courts versets dont la matrice rythmique est un couple d'octosyllabes :

> *« Mer de Baal, Mer de Mammon – Mer de tout âge et de tout nom,*
> *« Ô Mer sans âge ni raison, ô Mer sans hâte ni saison,*
> *« Mer de Baal et de Dagon – face première de nos songes,*
> *« Ô Mer promesse de toujours et Celle qui passe toute promesse,*
> *« Mer antérieure à notre chant – Mer ignorance du futur,*
> *« Ô Mer mémoire du plus long jour et comme douée d'insanité,*
>
> Chœur 1, v 1-6 (365)

Saint-John Perse s'est expliqué sur le choix du titre à l'occasion d'un commentaire qu'il a lui-même établi pour aider son traducteur suédois Erik Lindegren :

> « 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. Elle s'associe finalement la Mer, comme élément de puissance autant que source de connaissance – la Mer identifiée à l'Être universel, s'y intégrant infiniment et y intégrant l'homme lui-même, aux limites de l'humain. »

« Voix collective », certes, mais en abordant la lecture de cette partie, le lecteur ne peut qu'être surpris par la distribution des guillemets ; ceux-ci sont présents au premier développement et absents au second, pour ensuite se succéder à l'intérieur du même développement, sans que soit très clairement posé un changement de locuteur ; au contraire, les mêmes expressions se retrouvent parfois dans les deux séries qui semblent ainsi toutes deux se fondre dans la même louange de la Mer.

Rendons visible cette structure dans le tableau suivant, où le texte sera représenté en grisé :

Chœur	Versets guillemetés	Versets non guillemetés	Nombre de mots	Total mots
1	1-28		449	449
2		1-22	1292	1292
3		1-6	112	1 509
	7-14		776	
		15-22	621	
4		1	21	916
	2-16		346	
		17	23	
	18-28		178	
		29	29	
	30-36		100	
		37-44	219	
5		1	43	207
	2-14		164	
Nombre de versets :	82	48		
Total, mots	guillemetés : 2 013	non guillemetés 2 360		4 373

On assiste donc à l'alternance de deux instances narratives qui se répartissent à peu près le même nombre de mots ; d'abord amples, les échanges se font plus serrés à partir du quatrième développement.

En revenant au texte, et le lisant à la lumière de ce premier constat, on s'aperçoit que la tonalité n'est pas tout à fait la même dans les passages guillemetés et dans les autres.

Il ne fait aucun doute que le ton de l'instance non guillemetée est nettement plus véhément et rappelle celui des Tragédiennes :

> *Nous t'assiégeons, Splendeur ! Et te parasiterons, ruche des dieux, ô mille et mille chambres de l'écume où se consume le délit. – Sois avec nous, rire de Cumes et dernier cri de l'Ephésien !…*
>
> Chœur 2, v 4 (367)

Ou des Patriciennes :

> *Nous y cherchons nos lances, nos milices, et cette lancination du cœur qui force en nous l'exploit… Mer inlassable de l'afflux, Mer infaillible du reflux ! ô Mer violence du Barbare et Mer tumulte du grand Ordre, Mer incessante sous l'armure, ô plus active et forte qu'au sursaut de l'amour, ô libre et fière en tes saillies ! que notre cri réponde à ton exultation, Mer agressive de nos Marches, et tu seras pour nous Mer athlétique de l'Arène !*
>
> Chœur 2, v 19 (370)

Cette véhémence ira jusqu'à souhaiter qu'un immense incendie embrase la terre pour rassembler en bordure de mer tous ceux qui seront dignes de vivre :

> *Ou que la flamme elle-même, dévalant, dans une explosion croissante de fruits de bois, d'écailles, et d'escarres, mène à son fouet de flamme la harde folle des vivants ! jusqu'à ton lieu d'asile, ô Mer* […]
>
> *(Et du pénate ni du lare que nul ne songe à se charger ; ni de l'aïeul aveugle, fondateur de la caste. Derrière nous n'est point l'épouse de sel, mais devant nous l'outrance et la luxure.* […]
>
> Chœur 3, v 18-19 (374)

À l'inverse, les passages guillemetés, plus courts – à l'exception notable du verset 14 de Chœur 3, occupé par une suite homologique – sont entièrement dédiés à la louange de la Mer, qu'il s'agit de qualifier, entre autres par une multitude de noms (70), et d'adjectifs (58). Une formule comme « Ô Mer » revient 14 fois, « Elle est » 5 fois.

Dans les versets non guillemetés, la qualification de la Mer n'est pas absente, mais elle tient une moindre place : 30 noms et 27 adjectifs y sont consacrés ; la répétition de « Ô mer » revient 7 fois seulement et la formule « Elle est » n'apparaît pas.

Cette différence de tonalité se perçoit nettement si l'on fixe son attention sur le début des versets : ils sont beaucoup plus variés dans les passages non guillemetés, alors que dans les autres commencent le plus souvent par des vocatifs : « Ô (+ Mer / toi) » (12 versets), « Mer » (10 versets), « Toi » (10 versets).

Différence de tonalité qui s'explique par un rôle différent attribué par Saint-John Perse aux deux voix alternées : dans les versets guillemetés, pour reprendre la terminologie de Greimas, les prédicats sont majoritairement « statiques » et donc « de qualification » [19] ; à l'inverse, dans les versets non guillemetés, les prédicats sont à dominante « dynamique », « de fonction ». C'est cette voix non guillemetée, et elle seule, qui nous permettra bientôt de compléter le parcours actantiel des différents protagonistes rencontrés dans « Strophe ».

Cette opposition *statique* vs. *dynamique* se vérifie si l'on recense les verbes d'action dans ces deux instances. Pour ne prendre que les verbes ayant pour sujet « nous », la comparaison est édifiante, ainsi qu'on le constatera dans le tableau de la page suivante :

[19] A. J. Greimas, *Sémantique structurale*, (1966), PUF. 2nde édition : 1995 : « Nous proposons de retenir le nom d'*actant* pour désigner la sous-classe de sémèmes définis comme unités discrètes, et celui de *prédicat* pour dénommer les sémèmes considérés comme unités intégrées. La combinatoire d'un prédicat et d'au moins un actant constituera ainsi une unité plus grande, à laquelle on peut réserver le nom de *message* […] *sémantique*. » p. 122.
« On retiendra le terme de *fonction* pour désigner le prédicat "dynamique", et celui de *qualification,* pour le prédicat "statique", et on dira que le message, en tant que combinatoire de sémèmes, doit comporter, d'une part, soit une fonction, soit une qualification, et, de l'autre, un nombre limité d'actants, la totalité des messages constituant la manifestation syntaxique de la signification. » p. 123.
Exemple donné par Greimas : le lexème *aller*, dans :

Cette robe lui va bien,
Cet enfant va à l'école,

comportera, dans le premier cas, le classème "statisme" et, dans le second cas, le cla ssème "dynamisme".

verbes ayant pour sujet « nous » dans les passages guillemetés	verbes ayant pour sujet « nous » dans les passages non guillemetés
Nous t'invoquons, Sagesse ! et t'impliquons dans nos serments… *Dormions-nous…* *Nous t'approchons, Table des Grands…* *Nous t'élisons, Site des Grands…* *nous te prions…* *Nous te rêvions…* *nous avions pour toi ce rêve…* *En toi mouvante, nous mouvant, nous te disons …* *Nous te citons…* *Nous te disions l'Epouse…* *Ah ! nous avions des mots pour toi et nous n'avions assez de mots…* *voici que nous te devenons toi-même, le récit…* *Et toi-même sommes-nous…* *la grande robe prosodique dont nous nous revêtons…*	*Nous nous portons un jour vers toi…* *nous ne savons plus bientôt où s'arrêtent nos pas…* *Nous t'assiégeons…* *Et te parasiterons…* *Nous franchirons enfin le vert royal du Seuil…* *nous te foulons…* *En toi, mouvante, nous mouvant…* *nous épuisons l'offense et le délit…* *Nous n'avons point mordu au citron vert d'Afrique, ni nous n'avons hanté l'ambre fossile et clair enchâssé d'ailes d'éphémères ; mais là vivons…* *Aveugles, nous louons. Et te prions…* *Et soudain là nous perdons pied…* *et mer encore nous te nommons, qui n'avons plus de nom…* *Et nous pourrions encore te rêver, mais pour si peu de temps encore, te nommer…* *nous qui sommes là, nous avons vu, entre les palmes, l'aube…* *Nous y cherchons nos lances …* *nous t'avons dit ton fait, et maintenant nous t'épierons, et nous nous prévaudrons de toi …* *En toi, mouvante, nous mouvant, en toi, vivante, nous taisant, nous te vivons…* *nous t'acclamons …* *Nous t'acclamons, Récit…*

Alors que la voix guillemetée est tout occupée à louer la Mer, la voix hors guillemets prend surtout en charge le déroulement de l'action ; c'est elle qui relance la prise de parole guillemetée dans les deux derniers développements.

Enfin, il n'y a que dans les passages non guillemetés qu'est évoquée la situation d'énonciation par les mots : « *strophe* », « *le Récitant* », « *chœur* », « *poète* », « *arène* ».

On voit bien avec ces remarques que Saint-John Perse joue de ces deux voix – entre autre rythmiquement – et qu'il n'y a pas de place pour l'aléatoire dans l'utilisation qu'il fait des guillemets. Mais alors à qui attribuer ces voix ? Pour répondre, il faut approfondir encore, en étant attentif aux détails orthographiques ou même typographiques.

b) *Identification des locuteurs*

Dans « Strophe », nous avons remarqué la présence de guillemets à l'intérieur de passages déjà guillemetés, en ce cas Saint-John Perse distingue les signes graphiques en utilisant, à l'intérieur, des guillemets anglais :

> *« " J'ai faim, j'ai faim pour vous de choses étrangères " : cri de l'oiseau de mer à sa plus haute pariade !* […]
>
> Str. VI, v 12 (310)

Nous en avons un autre exemple dans la partie guillemetée de « Chœur », après « citons » (qu'il faut prendre d'abord au sens juridique) :

> *« … M'es-tu présence ? – cri du plus ivre – ou survivance du présage ? … C'est toi, Présence, et qui nous songes.*
> *« Nous te citons : " Sois là !" Mais toi, tu nous as fait cet autre signe* […]
>
> Chœur 4, v 11-12 (377)

Mais a-t-on remarqué que ces guillemets anglais n'apparaissent pas au verset précédent ! le « cri du plus ivre » n'est pas mis entre guillemets anglais comme dans le cas du « cri de l'oiseau de mer » ou pour signifier l'assignation en justice. C'est donc que ce cri est celui du locuteur lui-même, qui est bien un être singulier et masculin.

Cet être masculin qui parle entre guillemets appartient au Chœur, ou se tient à ses côtés puisqu'il dit :

> *« En toi mouvante, nous mouvant, nous te disons Mer innommable : muable et meuble* […]
>
> Chœur 3, v 8 (371)

Expression que nous avions déjà rencontrée dans un passage non guillemeté :

> *Nous franchirons enfin le vert royal du Seuil ; et faisant plus que te rêver, nous te foulons, fable divine !* […] *En toi, mouvante, nous mouvant, nous épuisons l'offense et le délit, ô Mer de l'ineffable accueil et Mer totale du délice !*
>
> Chœur 2, v 8 (367)

L'ambiguïté du « nous » en français peut masquer cette singularité du sujet, mais elle est levée dans certains accords ; là encore il faut être particulièrement attentif au texte (comme nous allons le voir ci-dessous) ou même aux manuscrits :

Dans l'état manuscrit de « Chœur », de 1951, conservé à la Fondation Saint-John Perse, l'infinitif « assister », dans :

> *« Et veuille, à l'heure du délaissement et sous nos voiles défaillantes,*
> *« Nous assister encore de ton grand calme,* […]
>
> Chœur 4, v 26-27 (378)

était en concurrence avec « nous soyons encore **assisté** »[20], et le participe était bien accordé au masculin singulier.

À l'inverse, les passages non guillemetés sont bien pris en compte par un groupe comme en témoigne le pluriel « nous-mêmes » en Chœur 3, v 20, et dans ce collectif se retrouvent les deux sexes comme l'indique l'accord suivant :

> *Nous n'avons point mordu au citron vert d'Afrique, ni nous n'avons hanté l'ambre fossile et clair enchâssé d'ailes d'éphémères ; mais là vivons, et **dévêtus**, où la chair même n'est plus chair et le feu même n'est plus flamme* […]
>
> Chœur 2, v 9 (368)

On pourrait donc considérer que le Chœur – en tant que voix collective – s'exprime uniquement hors des guillemets, et que ceux-ci, à l'inverse, indiquent le relais d'un Coryphée. Dans sa note à Lindegren, Saint-John Perse parle d'un « Maître du Chœur » ; dans le poème c'est une appellation voisine qui est utilisée, celle de « Récitant », homme chargé donc du « récitatif sacré », ainsi qu'il apparaît dans la typographie de Chœur 3, v 3-7 (371) :

> *Le **récitant** fait face encore à l'étendue des Eaux. Il voit, immensément, la Mer aux mille fronces* […]
>
> *Et maille à maille se répète l'immense trame prosodique – la Mer elle-même, sur sa page, comme un **récitatif** sacré **:***
>
> *
>
> *« … Mer de Baal, Mer de Mammon, Mer de tout âge et de tout nom ;* […]

On constate que si dans sa *Note* à E. Lindegren Saint-John Perse est aussi flou qu'A. Henry quant aux instances narratives mises en jeu (parce que tous deux parlent du niveau thématique – voir le sous-titre de cette « Note » dans l'édition de la Bibliothèque de la Pléiade), sa poésie par contre, au niveau des structures formelles engagées, est très précise, très sûre de ses moyens.

---

[20] Manuscrit : *Am 2*, Fondation Saint-John Perse, « Strophe – Chœur », 1951. 45 feuillets numérotés.

On remarquera que la voix non guillemetée apparaît pour la première fois dans le deuxième développement de la partie « Chœur ». Saint-John Perse a donc choisi une disposition des voix libérée de la linéarité chronologique ; l'intervention qui est donnée d'abord, dans le premier développement, n'est pas celle de la voix collective du Chœur, mais celle du Récitant dont l'action dans le cours de la diégèse n'est réclamée que plus loin (nous avons donc une prolepse[21]). En effet, la louange « Mer de Baal, Mer de Mammon […] » revient à trois reprises : Chœur $1_{,\,v\,1}$ (365), Chœur $3_{,\,v\,7}$ (371), Chœur $5_{,\,v\,2}$ (380) et il n'y a que la seconde occurrence qui corresponde à une relance par la voix collective ; pour les autres elles sont « anachroniques » ; la plus inattendue étant la dernière qui donne la voix du Récitant alors que la diégèse est en quelque sorte close, puisque le Poète n'est plus avec la foule (le Poète chantonne-t-il pour lui-même le grand "air" du drame qu'il vient d'interpréter ?). Ainsi, la louange ouvre et ferme la partie « Chœur », dans un emploi plus musical que de pure logique narrative.

Il est vrai que spontanément pour le lecteur la diégèse d'*Amers* fait référence au théâtre grec – par la disposition de la ville ouverte comme un « hémicycle » (288), l'importance du masque, etc. –, mais peut-être, connaissant les goûts de Saint-John Perse, faut-il penser aussi à l'opéra. « Récitatif » fait système avec « Chœur » et cette distinction musicale traduit bien l'opposition stylistique que nous avons précédemment soulignée entre une voix singulière (dans les parties guillemetées) et une voix collective (hors des guillemets). Encore que musicalement « air » serait plus juste puisque nous avons dit que ces passages guillemetés étaient plus lyriques que dramatiques, la narration étant ici prise en charge plutôt par le Chœur. Saint-John Perse entend-il ces deux mots (récitatif / air) comme de simples synonymes ou se souvient-il du lien qu'entretenait le récitatif, à l'origine, avec la liturgie[22] ? Car le rôle décisif ne sera pas dévolu aux foules mais à l'individu qu'est le Récitant.

---

[21] « [Désignons] par ***prolepse*** toute manœuvre narrative consistant à **raconter ou évoquer d'avance un événement ultérieur**, et par ***analepse*** **toute évocation après coup d'un événement antérieur** au point de l'histoire où l'on se trouve, et réservant le terme général d'*anachronie* pour désigner toutes les formes de discordance entre les deux ordres temporels ». Gérard, *Figures III*, Coll. "Poétique", Seuil, 1972, p. 82.

[22] « Son origine anticipe, à coup sûr, l'apparition de l'air : on le rencontre, sous des formes diverses et avec des typologies variées. Il peut prendre la forme «musicalisée» d'un texte, généralement poétique, d'essence liturgique ou profane ; il s'agit, dès lors, d'amplifier le sens des paroles ainsi que la modulation naturelle de la voix parlée, soit pour donner au texte religieux une plus grande résonance (exemple : le chant grégorien, où la ligne mélodique, seule et nue, suit pas à pas les méandres de la phrase et obéit aux impératifs de l'accentuation), soit pour agrandir le champ de rêve de la poésie et donner des sentiments exprimés une traduction plus intense (c'est le cas de la déclamation chantée et des recherches qui l'ont entourée, en Italie à la fin du XVI^{e} siècle, comme prémices à la naissance de l'opéra). » Jean-Paul Holstein, *Encyclopaedia Universalis* (entrée : « Récitatif »).

On pourrait appliquer à Saint-John Perse ce qu'il dit de la Mer :

> *Car ton plaisir est dans la masse et dans la propension divine, mais ton délice est à la pointe du récif, dans la fréquence de l'éclair et la fréquentation du glaive.* […]
>
> Chœur 2, v 20 (370)

C'est-à-dire que même si les foules sont très présentes dans *Amers*, il n'empêche que les actes les plus forts, les plus transgressifs, ou les plus fondamentaux du rituel, seront réservés à l'individu supérieur, élu.

En conclusion, paraphrasant en la précisant la note de Saint-John Perse à Erik Lindegren, nous dirons que la troisième partie, ou « Chœur », **dans sa partie non guillemetée** rassemble dans une même voix collective cette exaltation humaine en l'honneur de la Mer portée par toutes les figures rencontrées dans « Strophe » qui convergeaient de la terre vers la mer. Par contre, l'instance guillemetée est celle d'un Récitant, dont il nous faut maintenant interroger les liens éventuels avec les figures masculines venues de mer et les instances masculines d' « Invocation », comme le « Chanteur ».

3. Instance narrative de la partie : « Invocation »

Quel est le narrateur qui dit « *je* » dans l'*Invocation* ? Ecoutons à nouveau le commentaire de Saint-John Perse à son traducteur danois :

> « La première partie du poème (« Invocation ») n'est qu'un prologue. Elle introduit la pensée du Poète et justifie son thème libérateur : le recours à la Mer comme source d'animation et de recréation – la Mer de toute instance et de toute assistance, auxiliatrice et médiatrice autant que révélatrice – au cœur même de l'homme.
>
> Ayant évoqué d'abord tout ce que la Mer élève d'exceptionnel dans l'homme, le Poète se dispose à l'état de grâce pour mieux accueillir une telle intercession. Il définit la démarche et l'engagement spirituel du poème, l'évolution terrestre au pourtour de la Mer comme une marche solennelle autour de l'autel. Puis attestant sa vocation personnelle à la conduite d'une telle entreprise, et rappelant la genèse du poème, il salue la participation de la Mer elle-même à cette œuvre créatrice. »[23]

À une première lecture, on pourrait croire le problème résolu : le narrateur, c'est le Poète. Oui, mais encore une fois ce qui suffit à une approche thématique reste trop flou pour une étude narratologique.

Nous savons que le héros de *Vents* comme celui d'*Amers* est aussi le Poète. C'est dire que sous le même vocable se cachent déjà deux instances, et même trois :

- L'auteur : celui qui se met à sa table de travail pour produire un texte qu'il va retoucher pendant de longs mois, voire des années. On sait qu'Alexis Leger distinguait même deux versants pour cette instance, en opposant la « fonction de poète » à la « fonction d'artiste » : la première étant, conformément à l'étymologie, de création ; la seconde, plus laborieuse, de mise au point du texte (nous connaissons pour *Amers* des manuscrits qui vont de 1948 à 1956 !). « Ce travail d'artiste, de technicien, d'artisan m'ennuie » déclarait Saint-John Perse lors d'un entretien.[24]
- Le représentant de l'auteur dans son poème (celui qui va, comme le dit la note, rappeler « la genèse du poème »). Et c'est sans doute de ce côté-là que l'on trouvera le narrateur premier d'*Amers*.

---

[23] « Note » pour E. Lindegren.

[24] Jean Bernard, « La presqu'île de Giens ou deux aveugles-nés », in *Mon beau navire*, Paris, Buschet / Chastel, 1980. Témoignage d'une rencontre avec Saint-John Perse : « Il parle de la création. D'abord de sa propre création. Il distingue formellement sa fonction de poète et sa fonction d'artiste. La première est aisée, heureuse. Elle se fait surtout la nuit. Il écrit couché sur de grands feuillets blancs qu'il jette au pied de son lit […] La seconde, la fonction d'artiste, est faite de lecture, de critique, d'établissement du texte définitif "Je suis très exigeant ; une syllabe, une cadence me laissent incertain, malheureux. Ce travail d'artiste, de technicien, d'artisan m'ennuie" […] » p. 169.

- Le héros : que nous avons rencontré au niveau des personnages de la diégèse de « Strophe » comme au niveau agonistique, nous y reviendrons.

La situation est rendue plus complexe encore par la distribution des guillemets dans « Invocation » ; ceux-ci apparaissent dans les développements 2 / 5 / 6 (alors qu'ils ne sont pas employés dans les trois autres). Or, les propos guillemetés dans le second développement sont explicitement attribués à un « Chanteur », ce qui évoque un autre aspect du Poète, épique cette fois :

- "L'acteur-exécutant" qui s'oppose à " l'auteur-réalisateur", même si une même personne peut jouer les deux rôles. Dans le contexte hellénisant d'*Amers* on pense à Homère et donc à l'Aède antique ; nous éviterons cependant ce terme pour ne pas restreindre la portée du poème qui se veut plus universel et c'est sans doute pourquoi Saint-John Perse dit, d'une façon plus généraliste, le « Chanteur ». D'ailleurs, si l'on en croit May Chehab [25], la structure d'*Amers* serait à rattacher plutôt au dithyrambe ce qui amènerait à parler non pas d'aède mais de *chorodidascales* ou "maîtres de chœur". De toutes façons, quelle que soit l'appellation choisie, cela ne modifie en rien notre réflexion présente sur le niveau des instances narratives.

On voit que la situation structurelle n'est pas simple et que sous le nom générique de « Poète », dans la « Note » pour E. Lindegren, se regroupent en fait des facettes très différentes d'un même rôle et qui peuvent être actualisées par des personnages appartenant à des niveaux narratifs différents ; il convient donc, là encore, d'interroger le texte plus attentivement.

Fidèle à la méthode que nous avons appliquée pour la partie « Chœur », nous allons séparer les passages guillemetés et ceux qui ne le sont pas (ici les plus nombreux) afin de ne pas amalgamer sans examen les deux voix distinguées formellement par Saint-John Perse. Nous parlerons de « narrateur premier » pour l'instance non guillemetée.

[25] Chehab, May, *Saint-John Perse et la Grèce*, Thèse, Université de Provence, Aix-Marseille I, 1999. Pour M. Chehab la structure d'*Amers* reproduirait même l'évolution historique du dithyrambe : le chœur prenant finalement en charge un chant au lyrisme savant, alors qu'au départ il se contentait de répéter les formules brèves entonnées par le seul poète.

a) *Proximité avec Alexis Leger :*

> *… Or il y avait un si long temps que j'avais goût de ce poème, mêlant à mes propos du jour toute cette alliance, au loin, d'un grand éclat de mer* […]
>
> *Et qui donc m'eût surpris dans mon propos secret ? gardé par le sourire et par la courtoisie ; parlant, parlant langue d'aubain parmi les hommes de mon sang – à l'angle peut-être d'un Jardin public, ou bien aux grilles effilées d'or de quelque Chancellerie ; la face peut-être de profil et le regard au loin, entre mes phrases, à tel oiseau chantant son lai sur la Capitainerie du Port.*
>
> *Car il y avait un si long temps que j'avais goût de ce poème* […]
>
> Invocation 5, v 1-3 (263)

Il est évident, dans ce passage, que ce narrateur-premier est très proche d'Alexis Leger : allusion à son statut diplomatique : « Chancellerie », à son exil en Amérique : « parlant langue d'aubain »[26] ; représentant aussi de Saint-John Perse (si l'on peut distinguer ainsi l'homme politique et le poète) en ce sens qu'il n'est jamais tot alement présent aux autres, qu'une part toujours est tendue vers l'œuvre à venir. Cette part qui, dirait l'Amante, « toujours s'aliène »[27], et que remarquait Charlton Ogburn en accompagnant Saint-John Perse dans un de ses voyages américains :

> « Il n'était pas, certes, facile de surprendre une pensée aussi elliptique, aussi fulgurante que celle de Saint-John Perse dans l'exercice de ses associations d'idées ; mais à quelques mots très simples dits devant nous, nous comprîmes bien que ce qu'il voyait là n'était pas sans lien pour lui avec le grand thème lustral vécu cette nuit dans son poème [*Pluies*] »[28].

Posons donc que ce narrateur est le représentant direct de l'auteur dans son poème. Vu sous cet angle, on peut lire un peu plus loin une allusion à la situation de guerre qui l'a amené à s'exiler :

> *Moi j'ai pris charge de l'écrit, j'honorerai l'écrit. Comme à la fondation d'une grande œuvre votive, celui qui s'est offert à rédiger le texte et la notice ; et fut prié par l'Assemblée des Donateurs, y ayant seul vocation. Et nul n'a su comment il s'est mi s à l'ouvrage : dans un quartier, vous dira-t-on, d'équarrisseurs ou de fondeurs – par temps d'émeute populaire – entre les cloches du couvre-feu et les tambours d'une aube militaire…*
>
> Invocation 5, v 6 (264)

---

[26] De même, la mer sera dite « aubaine » (261).

[27] Voir aussi *Exil* et particulièrement la suite VII (136).

[28] Relation de l'écrivain américain Charlton Ogburn, publiée en 1965 dans « Honneur à Saint-John Perse », *O.C.*, p. 1118-1119.

Saint-John Perse n'ignore pas qu'on peut reproc her à l'artiste de créer en de telles circonstances ; aussi, au développement suivant, va-t-il anticiper l'objection et contre-attaquer.

b) *Justification du poème :*

> *Et vous, qu'êtes-vous donc ? ô Sages ! pour nous réprimander, ô Sages ? Si la fortune de mer nourrit encore, en sa saison, un grand poème hors de raison, m'en refuserez-vous l'accès ? Terre de ma seigneurie, et que j'y entre, moi ! n'ayant nulle honte à mon plaisir…* […]
>
> Invocation 6, v 24 (268)

Mais le plaisir étant peu à même de convaincre ses adversaires existentialistes, le narrateur va développer un autre argumentaire basé sur la fugacité de la création artistique :

> *Et comment il nous vint à l'esprit d'engager ce poème, c'est ce qu'il faudrait dire. Mais n'est-ce pas assez d'y trouver son plaisir ? Et bien fût-il, ô dieux ! que j'en prisse soin, avant qu'il ne nous fût repris… Va voir, enfant, au tournant de la rue, comme les Filles de Halley, les belles visiteuses célestes en habit de Vestales, engagées dans la nuit à l'hameçon de verre, sont promptes à se reprendre au tournant de l'ellipse.*
>
> Invocation 5, v 4 (263)

Nous avions déjà rencontré cet argument dans le poème *Vents*. Le Narrateur insiste sur l'idée d'une « vocation » à laquelle il se doit de répondre. Il doute d'en être digne pour mieux convaincre que là est son devoir :

> *Ah ! quel grand arbre de lumière prenait ici la source de son lait !… Nous n'avons pas été nourris de ce lait-là ! Nous n'avons pas été nommés pour ce rang-là ! Et filles de mortelles furent nos compagnes éphémères, menacées dans leur chair… Rêve, ô rêve tout haut ton rêve d'homme et d'immortel !… « Ah ! qu'un Scribe s'approche et je lui dicterai… »*
>
> *Nul Asiarque chargé d'un ordre de fêtes et de jeux eût-il jamais rêvé pareille rêverie d'espace et de loisir ? Et qu'il y eût en nous un tel désir de vivre à cet accès, n'est-ce point là, ô dieux ! ce qui nous qualifiait ?… Ne vous refermez point, paupière, que vous n'ayez saisi l'instant d'une telle équité ! « Ah ! qu'un homme s'approche et je lui dicterai… »*
>
> Invocation 6, v 18-19 (267)

Les passages ici entre guillemets ne sont pas attribuables au « Chanteur », ils sont la voix de l'inspiration qui commande ; la *vocation* est étymologiquement un appel, une convocation. Il y a comme une poussée dionysiaque qui réclame son dû, comme une voix supérieure, pressentie, qui intime à l'auteur de saisir le message, sans plus se soucier des contingences de l'histoire.

Saint-John Perse aime à commencer ainsi ses textes par la prescience du poème à naître. Sans doute ce procédé, fréquent dans son oeuvre, a-t-il plusieurs avantages à ses yeux. Il permet de contrebalancer un travail poétique particulièrement conscient de ses moyens – de même que la critique des livres dans *Vents* pouvait gommer l'érudition d'A. Leger et sa prat ique fréquente de l'emprunt. D'autre part, et c'est l'essentiel, il valorise la parole poétique puisqu'il en fait une parole venue d'un ailleurs plus vrai, plus profond. Il ne faut pas voir là un simple retour aux théories romantiques de l'inspiration et se détourner du problème en disant que Saint-John Perse est décidément un poète du XIX° siècle, l'exigence du lien entre parole poétique et parole sacrée vient du fond des âges ; pour en rester à notre culture occidentale, qu'on se souvienne du *Ion* de Platon :

> « La Muse, par elle-même, fait qu'en certains hommes est la Divinité, et que, par l'intermédiaire de ces êtres en qui réside un Dieu, est suspendue à elle une file d'autres gens qu'habita alors la Divinité ! Ce n'est pas, sache-le, par un effet de l'art, mais bien parce qu'un Dieu est en eux et qu'il les possède, que tous les poètes épiques, les bons s'entend, composent tous ces beaux poèmes. »[29]

Pour remplir son rôle de passeur entre la Divinité et les simples mortels, le Poète doit devenir d'abord « l'homme qu'habite un Dieu »[30], problématique de l'"enthousiasme", sur laquelle Saint-John Perse, comme tous les artistes, a beaucoup réfléchi, et avec laquelle il joue, en inversant les rapports, dans la clausule de la suite IX d'*Eloges* : « […] Vraiment j'habite la gorge d'un dieu. » (41)

Même si Saint-John Perse ne s'inscrit pas dans une religion établie, contrairement à Claudel, le mot « dieu » revient souvent dans son oeuvre, et ce n'est sans doute pas simple utilisation littéraire d'un thème mythologique. Saint-John Perse prend en compte l'homme dans son devenir avec « son goût du divin » qui a traversé les siècles ; cette dimension, l'homme moderne occidental, imbu de rationalisme, risque de l'oublier ; ce ne serait pas sans risques. Toujours est-il que la parole poétique est liée au mystère, comme il est dit dans la « Préface » à l'œuvre de Léon-Paul Fargue[31] :

> « Si sincère et fidèle est cette voix humaine, ou si simplement prise dans l'universel, qu'elle semble vouloir se châtier elle-même, ou s'humilier, pour nous mieux faire entendre, derrière elle, une autre voix qu'elle prolonge et qui toujours témoigne de l'aînesse du poète. Le voici lui-même attentif à cet hôte étranger qui vit chez tout poète, et qui l'assiste, et tient pour lui l'oreille aux sources […] À cette voix qu'il semble relayer, Fargue, poète, sut se garder docile, sans lui rien sacrifier de sa lucidité d'artiste. »

---

[29] Platon, « Ion », *Œuvres Complètes*, t. I, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1950, p. 62.
[30] *Ibidem*, p. 63.
[31] Préface aux *Poésies* de Léon-Paul Fargue, édition de la "Collection blanche", Gallimard, 1963. *O.C.* pp. 507-532.

La fin de la citation montre que Saint-John Perse ne néglige pas, loin s'en faut, le travail patient de l'artiste, mais il revendique la primauté d'une capacité plus mystérieuse, que l'on nomme ordinairement l'inspiration, et qu'il perçoit comme un « hôte étranger », (on pense à la fin du « Chœur » : « Dieu l'étranger est à la Ville »). D'où le paradoxe, qui inverse la perspective :

> *Récitation en marche vers l'Auteur et vers la bouche peinte de son masque.*
>
> Invocation 6, v 5 (265)

Ce procédé a aussi une fonction dans la réception de l'œuvre ; il impose respect et attention au lecteur tenu au seuil d'une révélation.

Se pliant donc à cet ordre impérieux, le poète n'a pas à tenir compte de la situation historique du moment ; même si, tout en ne participant pas directement à l'Histoire violente en cours, il entend bien retrouver, à un niveau supérieur, le contact avec la collectivité.

c) *Programme narratif du narrateur-premier*

La partie « Invocation » est courte, mais cela n'empêche pas que l'on puisse dresser le schéma actantiel du narrateur :

- Pn 1 : Insatisfaction devant le quotidien :

> *Et vous, Mers, qui lisiez dans de plus vastes songes, nous laisserez-vous un soir aux rostres de la Ville, parmi la pierre publique et les pampres de bronze ?*
>
> Invocation 1, v 1 (259)

- Pn 2 : prise de conscience de la présence adjuvante de la Mer et de la brise marine :

> *Plus large, ô foule, notre audience sur ce versant d'un âge sans déclin : la Mer, immense et verte comme une aube à l'orient des hommes,*
> *La Mer en fête sur ses marches comme une ode de pierre : vigile et fête à nos frontières, murmure et fête à hauteur d'hommes – la Mer elle-même notre veille, comme une promulgation divine…*
>
> Invocation 1, v 2-3 (259)

- Pn 3 : Marche vers la Mer :

> *Et comme nous courions à la promesse de nos songes, sur un très haut versant de terre rouge chargé d'offrandes et d'aumaille, et comme nous foulions la terre rouge du sacrifice, parée de pampres et d'épices, tel un front de bélier sous les crépines d'or et sous les ganses, nous avons vu monter au loin cette autre face de nos songes : la chose sainte à son étiage, la Mer, étrange, là, et qui veillait sa veille d'Etrangère – inconciliable, et*

singulière, et à jamais inapparié – la Mer errante prise au piège de son aberration.

Invocation 6, v 12 (266)

- Pn 4 : extase :

Elevant l'anse de nos bras à l'appui de notre « Aâh… », nous avons eu ce cri de l'homme à la limite de l'humain ; nous avons eu, sur notre front, cette charge royale de l'offrande : toute la Mer fumante de nos vœux comme une cuve de fiel noir, comme un grand bac d'entrailles et d'abats aux cours pavées du Sacrificateur !

Invocation 6, v 13 (266)

- Pn 5 : certitude qu'il sera possible de revivre cette extase plus tard :

Car tu nous reviendras, présence ! au premier vent du soir,
Dans ta substance et dans ta chair et dans ton poids de mer, ô glaise ! dans ta couleur de pierre d'étable et de dolmen, ô mer – parmi les hommes engendrés et leurs contrées de chênes rouvres, […]

Invocation 6, v 21-22 (267)

Autrement dit : le narrateur-premier vit les mêmes étapes que les personnages féminins de la diégèse qui va suivre à deux exceptions fondamentales près :

- Il n'a pas besoin d'un récitant pour arriver à l'extase, étant Poète lui-même, mais – revers de la médaille – :
- Son aventure est solitaire.

De fait, s'il en restait là, il n'y aurait aucun progrès par rapport à la fable du précédent poème de Saint-John Perse : *Vents*. Le Héros-Poète de *Vents* se promettait un retour parmi les siens, et un retour qui les enrichirait ; rien de tel ne se produirait si le narrateur-premier, représentant direct de l'auteur dans son poème, conservait la parole pour redire ses dons de visionnaire. Voilà pourquoi nous disions que sans projet narratif *Amers* n'existerait pas ; *Amers* propose un prolongement narratif au poème *Vents*.

Ainsi se justifie, à nos yeux, l'entrée en scène du « Chanteur » :

d) *Le « Chanteur »*

Puisque les passages guillemetés sont peu nombreux, nous pouvons les citer exhaustivement :

> *« … Je vous ferai pleurer, c'est trop de grâce parmi nous.*
>
> *« Pleurer de grâce, non de peine, dit le Chanteur du plus beau chant ;*
> *« Et de ce pur émoi du cœur dont j'ignore la source,*
> *« Comme de ce pur instant de mer qui précède la brise… »*

[*Parlait ainsi homme de mer, tenant propos d'homme de mer.*
Louait ainsi, louant l'amour et le désir de mer
Et vers la mer, de toutes parts, ce ruissellement encore des sources du plaisir…]

> *« C'est une histoire que je dirai, c'est une histoire qu'on entendra ;*
> *« C'est une histoire que je dirai comme il convient qu'elle soit dite,*
> *« Et de telle grâce sera-t-elle dite qu'il faudra bien qu'on s'en réjouisse :*
>
> *« Certes, une histoire qu'on veuille entendre, dans l'insouciance encore de la mort,*
> *« Et telle et telle, en sa fraîcheur, au cœur de l'homme sans mémoire,*
> *« Qu'elle nous soit faveur nouvelle et comme brise d'estuaire en vue des lampes de la terre.*
>
> *« Et de ceux-là qui l'entendront, assis sous le grand arbre du chagrin,*
> *« Il en est peu qui ne se lèvent, qui ne se lèvent avec nous et n'aillent, souriant,*
> *« Dans les fougères encore de l'enfance et le déroulement des crosses de la mort. »*

> *« Guide-moi, plaisir, sur les chemins de toute mer ; au frémissement de toute brise où s'alerte l'instant, comme l'oiseau vêtu de son vêtement d'ailes… Je vais, je vais un chemin d'ailes, où la tristesse elle -même n'est plus qu'aile… Le beau pays natal est à reconquérir, le beau pays du Roi qu'il n'a revu depuis l'enfance, et sa défense est dans mon chant. Commande, ô fifre, l'action, et cette grâce encore d'un amour qui ne nous mette en main que les glaives de joie !… »*

Le premier passage forme le développement 2 (260) ; le second est le verset : Invocation $6_{v\ 23}$ (268)

L'on voit bien la touche nouvelle qu'apporte cette voix par rapport à celle du narrateur-premier :

D'abord, elle est entièrement tournée vers une performance qui vise une collectivité : l'histoire sera chantée pour un public, et le chant sera si efficace que la passivité de la réception se transformera *in fine* en action, en mise en mouvement – *émotion* au sens étymologique, aimé par Saint-John Perse.

Ensuite, et c'est ce qui différencie le Narrateur du Chanteur, la performance sera orale.

Souvenons-nous de ce que disait l'Inspiration au narrateur :

> […] *« Ah ! qu'un Scribe s'approche et je lui dicterai… »*
>
> Invocation 6, v 18 (267)

Elle appelait l'homme de l'écrit ; et l'on trouvait en miroir :

> […] *Et voici qu'en sa page se mire l'Etrangère…* […]
>
> Invocation 5, v 7 (264)

Ou encore, plus probante encore, cette déclaration de foi du narrateur :

> *Moi j'ai pris charge de l'écrit, j'honorerai l'écrit. Comme à la fondation d'une grande œuvre votive, celui qui s'est offert à rédiger le texte et la notice ; et fut prié par l'Assemblée des Donateurs, y ayant seul vocation. Et nul n'a su comment il s'est mis à l'ouvrage : dans un quartier, vous dira-t-on, d'équarrisseurs ou de fondeurs – par temps d'émeute populaire – entre les cloches du couvre-feu et les tambours d'une aube militaire… Inv. 5 ; 6*
>
> Invocation 5, v 6 (264)

Rien de tel pour le Chanteur :

> *« C'est une histoire que je dirai, c'est une histoire qu'on entendra ;* […]
>
> Invocation 2, v 5 (260)
>
> *« Et de ceux-là qui l'entendront, assis sous le grand arbre du chagrin,* […]
>
> *« Il en est peu qui ne se lèvent, qui ne se lèvent avec nous et n'aillent, souriant,*
>
> *« Dans les fougères encore de l'enfance et le déroulement des crosses de la mort. »*
>
> Invocation 2, v 14-16 (260)

Cette insistance sur l'oralité vient en opposition avec le positionnement précédent au niveau de l'écrit. Il faut donc voir là un décrochement de niveau narratif ; ce que confirme le fait que ces propos soient rapportés par le narrateur premier :

> *Parlait ainsi homme de mer, tenant propos d'homme de mer.*
>
> Invocation 2, v 5 (260)

Si l'on veut rapprocher ces deux instances, on retrouvera le schéma de l'épopée, dont nous parlions plus haut : « l'auteur-réalisateur » et « l'acteur-exécutant ».

Ce dernier se produit en un lieu : « l'arène » et devant un public désigné le plus souvent par le collectif : « foule ». Mais il faut être prudent, l'écriture persienne étant basée sur des jeux d'échos [32], il arrive fréquemment que le même mot soit utilisé pour désigner des lieux ou des personnes différents. En se reportant à l'annexe 32 p. 428, on constatera en particulier que l'« arène » dans le poème *Amers* peut désigner :

- le lieu scénique ordinaire des Tragédiennes,
- l'espace où se produit le Récitant,
- la plage[33] où s'entr'aiment les Amants,
- et plus métaphoriquement encore le lieu où se joue la création poétique pour le narrateur premier.

Les choses sont encore plus complexes avec « foule » qui est un des mots de forte fréquence d'*Amers*, puisqu'il apparaît à 31 reprises ; là encore en se reportant à l'annexe 33 p. 430, on se rendra compte que le lecteur doit discriminer sous le même vocable :

- La foule des hommes de la ville dans laquelle évolue le poète, narrateur premier d'« Invocation », (259).
- La foule des thèmes littéraires ou mythiques que l'inspiration guide jusqu'à ce narrateur premier, (265).
- La foule des habitants de la ville de « Strophe I », qui se rendent en bord de mer pour le retour de « Plénipotentiaires », (273).
- La foule comme élément de comparaison avec le mouvement de la houle (et de la haute parole), (288+293).
- Le public des Tragédiennes, (288+289+291+293).
- La foule en liesse qui accompagne les Tragédiennes dans leur marche (288+289) et à laquelle se joignent aussi les Patriciennes malgré leur haut rang (301), et qui danse en formant le Chœur, (369+374).
- La foule de ceux qui dans le monde clos de la ville oublieraient la grandeur si la mer ne venait les rappeler à plus d'ambition, (290).
- La foule des habitants de la ville où vivent les Amants, (325+360).
- La foule du stade à laquelle se compare l'Amante, incitant son partenaire à la prouesse, (331).
- La foule qui investirait la chambre si l'Amante était esseulée, (353).
- La foule qui célèbre un quelconque triomphe guerrier (à l'intérieur d'une suite homologique), (372).
- L'humanité entière (issue de la Mer), (376).
- La foule qui écoutait le Récitant et qui se lève à la fin de sa prestation, (378).

---

[32] Voir par exemple l'étude de Madeleine Frédéric, *La répétition et ses structures dans l'œuvre poétique de Saint -John Perse*, Gallimard, 1984.

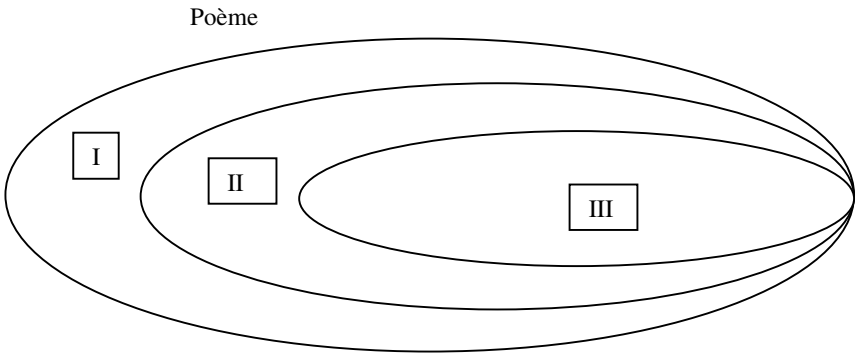
[33] Saint-John Perse note en marge des questions de Friedhelm Kemp : « oui, sur l'arène de sable (= plage) » ; F. Kemp, *op.cit.* p. 103. On voit comment le choix du mot « arène », motivé par l'étymologie, confère de majesté sacrée à une expérience commune.

Situation loin d'être aisée pour le lecteur ! Il arrivera même un point où le texte cessera d'être suffisamment explicite pour que le lecteur (et le critique en est un) soit sûr d'en faire une bonne interprétation ; les premiers traducteurs de l'œuvre par exemple se trouvaient alors portés à interroger le poète sur le sens qu'il avait voulu inscrire dans tel ou tel passage. C'est que la lecture poétique, après tous ces efforts pour bien comprendre le texte, arrive à un point d'ouverture où le lecteur est appelé à créer lui-même du sens et non plus seulement à en lire ; il doit alors simplement respecter l'esprit du texte à défaut de la lettre.

Pour notre part nous pensons que l'on peut identifier le « Chanteur » au poète pris dans son rôle d'acteur-exécutant ; qu'on l'imagine dans « Strophe », à la manière d'un aède, seul devant un public et rapportant les voix des différents protagonistes d'une fable, ou – privilégiant la prestation dramatique collective (théâtre ou opéra) – qu'on l'imagine comme un Récitant (dans le sens d'un personnage qui relie par un commentaire explicatif ou une courte introduction les témoignages successifs des autres acteurs).

Ce rôle du « Chanteur » s'infléchirait dans la partie « Chœur » vers deux autres acceptions du mot "Récitant" : d'une part son sens musical – voix soliste qui exécute la partie principale de l'œuvre lyrique – d'autre part son sens liturgique – comme à l'époque du roi Salomon et du premier Temple de Jérusalem, quand le grand prêtre effectuait les sacrifices en récitant des prières tandis qu'un chœur de chanteurs (les lévites) contribuait à sacraliser ses actes rituels.

Prenant ainsi le parti d'identifier le « Chanteur » au narrateur second de « Strophe » qui règle l'entrée en scène des acteurs, et au « Récitant » intervenant dans les parties guillemetées de « Chœur », nous obtenons trois niveaux narratifs :



I : **Narrateur premier** : poète représentant direct de l'auteur, qui sentant la montée de l'inspiration justifie dans l'« Invocation », comme le dit Saint-John Perse dans sa note à Erik Lindegren : « son thème libérateur : le recours à la Mer comme source d'animation et de recréation – la Mer de toute instance et de toute assistance, auxiliatrice et médiatrice autant que révélatrice – au cœur même de l'homme ». Mise en place du Chanteur qui portera le chant.

II : **Le Chanteur** et son public dans l'arène. Monde de la diégèse seconde qui se déroule dans une « arène » en plein air, en bordure de mer, à la manière d'un drame antique ou d'un opéra. Il comprend ceux qui assistent à cette prestation orale et ceux qui se produisent sur scène avec dans l'ordre d'entrée en scène : Le Maître d'astres et de navigation, les Tragédiennes, les Patriciennes, la Poétesse, les Prophétesses, les jeunes filles, l'Etranger dont la voile…, l'Amante & l'Amant, le Chœur. Le narrateur précise les lieux, introduit les protagonistes.

III : La **diégèse** tierce, celle du drame qui est raconté par une succession de voix à valeur individuelle ou collective.

e) *Les trois congés du poème*

À chaque niveau narratif correspond ce que nous appellerons un "congé", empruntant le terme à la lyrique médiévale, à savoir ici un chant sur la sortie de la diégèse concernée.

- Pour la diégèse tierce, c'est l'annonce par l'Amant (deuxième développement de la séquence VI) de son départ en mer avec sa compagne ; ce congé étant ensuite commenté par le narrateur de « Strophe » dans la séquence VII.

Nous avons déjà signalé que l'irénisme de ce départ en mer était en totale opposition avec la fin du *Poème à l'Etrangère*, et que cela en éclaire le sens : si dans la réalité Alexis Leger abandonne Lilita Abreu pour conserver sa pleine liberté de poète[34], à l'inverse, le gage d'union indéfectible de « Strophe » n'est possible qu'au prix du reniement poétique de l'Amant qui cède au double interdit prononcé par sa compagne :

> « […] *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)

- Au niveau de la diégèse seconde, le congé est donné dans le dernier développement de la partie « Chœur ». Ayant fini sa prestation, le Chanteur peut se retirer.

À la fin du développement précédent on nous dit que la foule est « en marche hors de l'arène », « en marche vers la mer » (379) ; à l'inverse le poète « rentre seul » vers la ville. Le manuscrit *Am*2 offrait comme état antérieur : « et le poète *hors de l'arène et le front nu* », ce qui confirme pleinement d'une part l'existence d'une diégèse seconde faite d'une prestation orale devant un public et d'autre part le rapprochement avec la conclusion du *Poème à l'Etrangère* où l'expression « front nu » apparaissait déjà :

Chœur 5, v 1 (380)	*Poème à l'Etrangère*, III, v 15 et 17 (172)
– Sur la ville déserte, au-dessus de l'arène, une feuille errante dans l'or du soir, en quête encore du front d'homme… […], *et le Poète, qui rentre seul avec les Filles moroses de la gloire :*	[…] *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* […]

[34] On pense à ce surlignement du jeune Alexis Leger lisant « Confiance en soi-même » d'Emerson : « Quand mon génie m'appelle, j'évite père, mère, frères, sœurs . », Ralf Waldo Emerson, *Sept essais*, *op. cit.* p. 8.

« Moroses », le mot a été choisi pour ses sonorités (voir ci-dessous : « notre front n'est point sans or »), quant à son sens il faut sans doute se rapprocher de son étymologie : *morosus*, « qui suit son humeur », avec cette coloration plus versatile que chagrine ; encore que la solitude…

Toujours sur le manuscrit, on lit une variante non retenue, mais lourde de sens : « **sans épouse** ». On ne pouvait mieux marquer la différence avec le congé précédent ; être poète a un coût affectif.

Le poète rentrant seul siffle « son peuple de Sybilles » et peut-être reprend pour lui-même l'air : « *Mer de Baal…* » comme un lancinant souvenir du chant qui vient de s'accomplir.

- Mais le poème n'est pas fini, il reste un ultime congé qui nous ramène, pensons-nous, à la diégèse première, au récit encadrant, et ce sera la « Dédicace ».

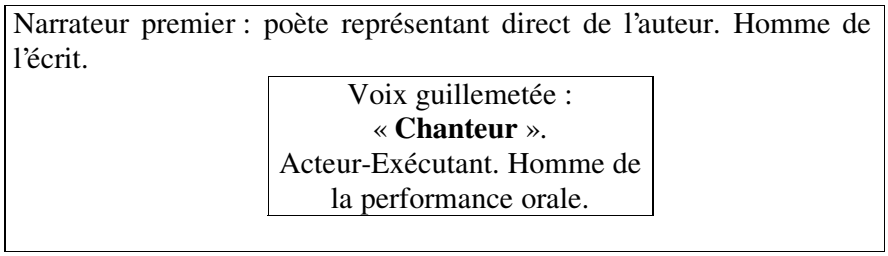
> « La dernière partie (« Dédicace ») **libère le Poète** et le restitue à lui-même, après qu'il ait conduit son œuvre et tout son peuple, à leur plus haute accession. »

dit encore Saint-John Perse dans sa « Note » à E. Lindegren. Le Chanteur ayant déjà donné son congé, il ne peut s'agir ici que de l'instance supérieure, de celui qui a pris en charge l'écrit ; avec la « Dédicace », terme liturgique et littéraire le narrateur premier se démet de ses fonctions de poète, « se dévêt de son or ».

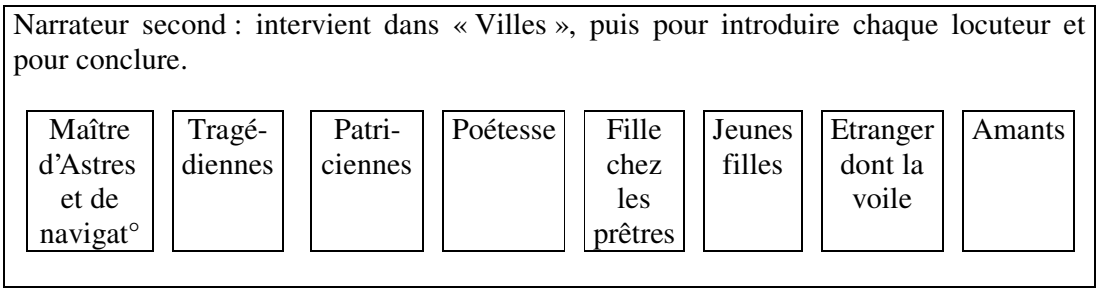
Saint-John Perse joue de cette construction en abyme comme il le fait des répétitions avec variations. À chaque niveau narratif correspond un congé mais traité dans des tonalités très différentes : irénique pour les Amants, mélancolique pour le Chanteur, triomphale pour le Poète.

L'étude des différentes voix qui s'expriment dans le poème *Amers*, à l'intérieur de chaque partie, pourrait être visualisée ainsi :

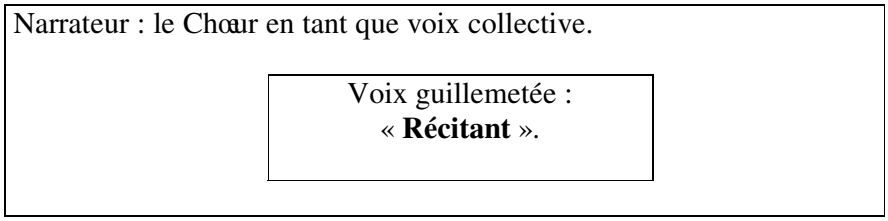
« **Invocation** » :



« **Strophe** » :



« **Chœur** » :



« **Dédicace** » : uniquement le narrateur-premier, refermant ainsi le récit enchâssé.

II *Une métalepse narrative*

1. Définitions en guise d'introduction :

Gérard Genette a introduit le concept de « métalepse narrative » en 1972, dans son article : « Discours du récit »[35]. Le terme de « métalepse » est emprunté à la rhétorique[36] mais prend un sens spécifique en narratologie :

> « J'entends par métalepse toute espèce de transgression, surnaturelle ou ludique, d'un palier de fiction narrative ou dramatique, comme lorsqu'un auteur feint de s'introduire dans sa propre création, ou d'en extraire un de ses personnages. »[37]

Pour prendre un exemple dans le domaine de la poésie moderne (délaissée par la narratologie), nous ferons référence au poème de Jacques Prévert : *Pour faire le portrait d'un oiseau*[38]. On se souvient de l'argument : « peindre d'abord une cage / avec une porte ouverte », placer la toile contre un arbre et attendre qu'un oiseau arrive, entre dans la cage, puis « fermer doucement la porte avec le pinceau » ; Prévert ne pouvant chanter la captivité, le peintre est ensuite invité à effacer les barreaux, à faire « le portrait de l'arbre » et à signer son tableau en prélevant délicatement sur l'oiseau une de ses plumes ! Au début de la narration, l'oiseau fait partie de l'univers diégétique du peintre, il ne saurait en toute logique passer dans l'univers second du tableau ; de la même façon, à la fin du poème, la plume de l'oiseau ne peut, logiquement, faire le chemin inverse de l'univers peint à l'univers du peintre. Ces transgressions de la logique narrative sont des métalepses.

---

[35] Gérard Genette, « Discours du récit », in *Figures III*, Coll. "Poétique", Seuil, 1972, p. 244 - 245.

[36] Plusieurs définitions ont été proposées pour cette figure rhétorique ; Littré cite du Marsais : « figure par laquelle on prend l'antécédent pour le conséquent : *il a vécu*, pour, *il est mort*, ou le conséquent pour l'antécédent : *nous le pleurons*, pour, *il est mort*. » Ces exemples ne doivent pas amener à conclure que métalepse et euphémisme sont synonymes, il serait plus juste de dire que l'on obtient un effet d'euphémisme par la métalepse. Pour Fontanier le lien qui permet la substitution peut être plus lâche et il propose comme exemple Phèdre avouant son amour pour Hippolyte (habile aurige) tout en le voilant devant Œnone : « Quand pourrai-je, au travers d'une noble poussière, / Suivre de l'œil un char fuyant dans la carrière ! », nous sommes alors dans le domaine de l'allusion.

[37] Gérard Genette, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Coll. "Poétique", Seuil, 1982, note en p. 427.

[38] Jacques Prévert, *Paroles*, Gallimard, coll. "Folio", 1972, p. 154 -155.

Gérard Genette proposait comme exemple, dans son « Discours du récit » le passage où Diderot écrit dans *Jacques le Fataliste* : « Qu'est-ce qui m'empêcherait de marier le Maître et de le faire cocu ? »[39] ou bien cet autre de Balzac dans *Illusions perdues* : « Pendant que le vénérable ecclésiastique monte les rampes d'Angoulême, il n'est pas inutile d'expliquer… »[40]. Dans le premier extrait le narrateur transgresse son statut en rappelant qu'il n'est finalement qu'un paravent de l'auteur qui peut à sa guise choisir parmi les « possibles narratifs »[41], dans le second la transgression consiste à laisser croire que la narration est contemporaine de la diégèse racontée et qu'elle peut « meubler ses temps morts ».[42]

Ces métalepses ludiques sont ponctuelles et ne mettent pas en péril la narration, certains critiques les ont qualifiées de « rhétoriques » pour les opposer aux « métalepses ontologiques » de portée beaucoup plus troublante :

> « La métalepse ontologique est plus qu'un clin d'œil furtif qui perce les niveaux, c'est un passage logiquement interdit, une transgression qui permet l'interpénétration de deux domaines censés rester distincts. Cette opération remet radicalement en question la frontière entre l'imaginaire et le réel. On pourrait comparer la métalepse rhétorique à une excroissance bénigne qui ne s'infiltre pas dans les tissus voisins, et la métalepse ontologique à une croissance envahissante qui détruit la structure de ces tissus. »[43]

L'exemple devenu classique en narratologie de ce type de métalepse, est aussi proposé dans « Discours du récit », il s'agit de la nouvelle de Julio Cortazar : *Continuité des Parcs*[44] (que l'on pourra lire en annexe 37 p. 440). L'interprétation traditionnelle consiste à dire que le héros est tellement absorbé par l'illusion romanesque qu'il finit par en être la victime ; il serait plus juste de l'inverser : ce qui perd le protagoniste c'est au contraire de considérer la fiction comme une illusion alors qu'elle est en fait sa réalité. Devant ce miroir qu'on lui tend, le lecteur de la nouvelle de Cortazar ne peut que s'interroger sur l'opposition entre l'imaginaire et le réel sur quoi sa vie rationnelle est basée.

---

[39] Diderot, *Jacques le fataliste*, Garnier, p. 495.
[40] Balzac, *Illusions perdues*, Œuvres Complètes, t. V, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, p. 639.
[41] Claude Bremond, *Logique du récit*, Seuil 1973, p. 25 : « Pour nous qui cherchons les conditions d'une généralisation de la méthode de Propp, l'existence de ces bifurcations embryonnaires, et l'importance structurale qu'elles revêtent […] nous conduisent à une première conclusion : la nécessité de ne jamais poser une fonction sans poser en même temps la possibilité d'une option contradictoire ».
[42] Gérard Genette, *op. cit.* p. 244.
[43] Marie-Laure Ryan, « Logique culturelle de la métalepse, ou la métalepse dans tous ses états », communication inédite faite au colloque international : *La métalepse, aujourd'hui*, organisé par l'Institut Goethe de Paris, les 29 et 30 novembre 2002.
[44] Julio Cortazar, « Continuidad de los Parques », *Fin d'un jeu* (1956), Traduit de l'espagnol par C. et R. Caillois, Gallimard, 1963.

Troublé par ces infractions au code de la narration, le lecteur retrouve alors cette immémoriale et angoissante question que Montaigne, se souvenant des Sceptiques, exprimait ainsi : « pourquoi ne mettons-nous en doute si notre penser, notre agir n'est pas un autre songer, et notre veiller quelque espèce de dormir ? »[45].

La métalepse, de ludique, est devenue philosophique.

[45] Michel de Montaigne, *Essais*, Livre second, chap. XII : « Il semble que l'ame retire au dedans, & amuse les puissances des sens. Par ainsin & le dedans & le dehors de l'homme est plein de foiblesse & de mensonge. Ceux qui ont apparié nostre vie à un songe, ont eu de la raison, à l'advanture plus qu'ils ne pensoyent : Quand nous songeons, nostre ame vit, agit, exerce toutes ses facultez, ne plus ne moins que quand elle veille ; mais si plus mollement & obscurement ; non de tant certes, que la difference y soit, comme de la nuict à une clarté vifve : ouy, comme de la nuict à l'ombre : là elle dort, icy elle sommeille : Plus & moins ; ce sont tousjours tenebres, & tenebres Cymmeriennes. Nous veillons dormants, & veillants dormons. Je ne voy pas si clair dans le sommeil : mais quant au veiller, je ne le trouve jamais assez pur & sans nuage. Encore le sommeil en sa profondeur, endort par fois les songes : mais nostre veiller n'est jamais si esveillé, qu'il purge & dissipe bien à poinct les resveries, qui sont les songes des veillants, & pires que songes. Nostre raison & nostre ame recevant les fantasies & opinions, qui luy nayssent en dormant, & authorizant les actions de noz songes de pareille approbation, qu'elle fait celles du jour : pourquoy ne mettons nous en doubte, si nostre penser, nostre agir, est pas un autre songer, & nostre veiller, quelque espece de dormir ? »

2. Transgressions métaleptiques dans *Amers*

Nous avons précédemment distingué trois niveaux narratifs dans *Amers*, nous avons dit qu'à chacun revenait un "congé" différent dans une construction en abyme ; mais ce bel agencement n'est qu'un cadre posé pour mieux souligner sa transgression. Le paroxysme d'*Amers*, le moment où tout se joue (à la dernière section du développement 4 de « Chœur »), est celui d'une formidable métalepse narrative qui va elle-même se décliner en plusieurs transgressions. L'importance de ce passage nous oblige à le reproduire entièrement avant de l'analyser.

> *Nous t'invoquons enfin toi-même, hors de la strophe du Poète. Qu'il n'y ait plus pour nous, entre la foule et toi, l'éclat insoutenable du langage :*
>
> *« …Ah ! nous avions des mots pour toi et nous n'avions assez de mots,*
> *« Et voici que l'amour nous confond à l'objet même de ces mots,*
> *« Et mots pour nous ils ne sont plus, n'étant plus signes ni parures,*
> *« Mais la chose même qu'ils figurent et la chose même qu'ils paraient ;*
> *« Ou mieux, te récitant toi-même, le récit, voici que nous te devenons toi-même, le récit,*
> *« Et toi-même sommes-nous, qui nous étais l'Inconciliable : le texte même et sa substance et son mouvement de mer,*
> *« Et la grande robe prosodique dont nous nous revêtons… »*
>
> *En toi, mouvante, nous mouvant, en toi, vivante, nous taisant, nous te vivons enfin, mer d'alliance,*
> *Ô Mer instance lumineuse et mer substance très glorieuse, nous t'acclamons enfin dans ton éclat de mer et ton essence propre :*
> *Sur toutes baies frappées de rames étincelantes, sur toutes rives fouettées des chaînes du Barbare,*
> *Ah ! sur toutes rades déchirées de l'aigle de midi, et sur toutes places de pierres rondes ouvertes devant toi comme devant la Citadelle en armes,*
> *Nous t'acclamons, Récit ! – Et la foule est debout avec le Récitant, la Mer à toutes portes, rutilante, et couronnée de l'or du soir.*
> *Et voici d'un grand vent descendu dans le soir à la rencontre du soir de mer, la foule en marche hors de l'arène, et tout l'envol des feuilles jaunes de la terre,*
> *Et toute la Ville en marche vers la mer, avec les bêtes, à la main, parées d'orfèvrerie de cuivre, les figurants aux cornes engainées d'or, et toutes femmes s'enfiévrant, aussi l'étoile s'allumant aux premiers feux de ville dans les rues – toutes choses en marche vers la mer et le soir de haute mer et les fumées d'alliance sur les eaux,*
> *Dans la promiscuité divine et la dépravation de l'homme chez les dieux…*
>
> Chœur 4, v 29-44 (378-9)

Nous retrouvons cette alternance entre la voix non guillemetée, que nous avons identifiée comme une voix collective regroupant tous les locuteurs successifs de Strophe qui se dirigeaient vers la mer, et celle individuelle du Récitant, qui de narrateur discret de « Strophe » est devenu le Maître du Chœur.

Au verset 29, le Chœur réitère son désir de voir la Vie régénérée par la Mer, mais avec une impatience si forte qu'elle conduit à un paradoxe : Le Chœur relance la parole du Récitant en souhaitant se passer du langage ! Il ne s'agit pas, en fait, d'une nouvelle version de « la poésie sans les mots » mais plutôt de l'utopie poétique d'un langage si efficacement manié qu'il perdrait sa qualité de média arbitraire ; nous y reviendrons.

Suivant cette exigence fusionnelle, le Récitant arrive alors à ce que les mystiques appelleraient l'extase. Mais peut-être le mot est-il associé à une passivité, une pâmoison qui ne convient pas à la philosophie de Saint-John Perse ; pour ces sept versets, mieux vaut songer au chamane qui par le maniement actif de son art oral et théâtral atteint enfin ce moment tant attendu par son public où il s'ouvre le passage (la "transe" dans son sens étymologique) vers l'Invisible, un arrière-monde plus réel que notre quotidien ; et c'est ainsi qu'on peut entendre le verset final de « Chœur » :

> *« Est-ce toi, Nomade, qui nous passeras ce soir aux rives du Réel ? »*

Quand le Chœur reprend la parole, au verset 37, nous apprenons que l'illumination du Récitant a rejailli sur l'ensemble des personnes présentes autour de lui.

Nous avions déjà rencontré la thématique de l'extase – « Telle est l'instance extrême où le Poète a témoigné » (229) – dans le Développement 6 du Chant III de *Vents* qui définissait la mission du Poète :

> *Son occupation parmi nous : mise en clair des messages. Et la réponse en lui donnée par illumination du cœur*
>
> *Vents*, III, $_{6, v\ 9}$ (229)

Mais le poème *Vents*, tout au récit des transgressions nécessaires à la création poétique, n'incluait pas dans son intrigue[46] ce moment de partage avec les autres hommes ; si le but ultime du travail poétique était ainsi fixé, le poème s'achevait cependant au moment où le Héros décidait son retour parmi les siens.

Au contraire, *Amers* est tout entier construit pour aboutir à cette communion où s'assouvissent tous les désirs exacerbés de ceux qui voulaient échapper à la léthargie du monde clos.

---

[46] Mais il était souhaité : *« 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…* (III $_{6, v\ 23-24}$).

Analysons maintenant le texte plus en détail pour mieux percevoir les transgressions métaleptiques ici mises en scène :

a) *L'équivalence en poésie entre le langage et le réel*

C'est la métalepse la plus évidente du développement, qui consiste à transgresser la frontière entre le texte et ce dont parle le texte :

> *« Et voici que l'amour nous confond à l'objet même de ces mots,*
> *« Et mots pour nous ils ne sont plus, n'étant plus signes ni parures,*
> *« Mais la chose même qu'ils figurent et la chose même qu' ils paraient ;*
>
> Chœur 4, v 31-33 (378)

Que le langage soit puissant au point de disparaître au profit de cette transsubstantiation[47] métaleptique est un espoir récurrent chez Saint-John Perse, on le trouve exprimé dans son œuvre poétique (à partir de 1942, n ous semble-t-il) comme dans ses textes en prose :

- *Pluies* :

> *Une langue nouvelle de toutes parts offerte ! une fraîcheur d'haleine par le monde*
> *Comme le souffle même de l'esprit, comme la chose même proférée,*
> *A même l'être, son essence ; à même la source, sa naissance :*
>
> *Pluies,* IV, v 2-4 (144)

- *Vents* :

> *Non point l'écrit, mais la chose même. Prise en son vif et dans son tout*
>
> *Vents*, III, 6, v 10 (229)

- *Oiseaux* :

> *Tache frappée comme d'un sceau, elle n'est pourtant chiffre ni sceau, n'étant signe ni symbole, mais la chose même dans son fait et sa fatalité – chose vive, en tout cas, et prise au vif de son tissu natal* […]
>
> *Oiseaux*, III, v 2 (411)

- 1955, lettre à Francis Biddle :

> « C'est que, dans la création poétique telle que je puis la concevoir, la fonction même du poète est d'intégrer la chose qu'il évoque ou de s'y intégrer, s'identifiant à cette chose jusqu'à la devenir lui -même et s'y confondre : la vivant, la mimant, l'incarnant, en un mot, ou se l'appropriant, toujours très *activement,* jusque dans son mouvement propre et sa substance propre. »[48]

- 1956, lettre à la *Berkeley Review* [49] :

---

[47] Le mot est utilise par Saint-John Perse dans sa fameuse lettre à la *Berkeley Review*.
[48] *O.C.* p. 921.
[49] *O.C.* pp. 564-569. Publiée en français dans le premier numéro de la revue californienne, contenant un Hommage à Saint-John Perse (vol. I, n° 1, 1956).

> « La poésie française moderne, au contraire, ne se croit poésie qu'à condition de s'intégrer elle-même, vivante, à son objet vivant ; de s'y incorporer pleinement et s'y confondre même substantiellement, jusqu'à l'identité parfaite et l'unité entre le sujet et l'objet, entre le poète et le poème. Faisant plus que témoigner ou figurer, elle *devient* la chose même qu'elle « appréhende », qu'elle évoque ou suscite ; faisant plus que mimer, elle *est* finalement, cette chose elle-même, dans son mouvement et sa durée ; elle la vit et « l'agit », unanimement, et se doit donc, fidèlement, de la suivre, avec diversité, dans sa mesure propre et dans son rythme propre : largement et longuement, s'il s'agit de la mer ou du vent ; étroitement et promptement s'il s'agit de l'éclair. »

- 1959, lettre à Luc-André Marcel :

> « Je vous sais particulièrement gré d'avoir dégagé comme vous le faites cette question de « coïncidence » entre le langage et le réel ; ce souci d'incarnation et de présence dans « l'équivalence » qui est exactement le contraire de l'éloquence et de la décoration, dans la mesure même où il tend à une libération et à une révélation ; cette loi générale de contraction et d'enchaînement d'ellipses qui est le contraire même de la complaisance oratoire et de l'amplification verbale ; cette fonction enfin du poème qui est de devenir, de vivre et d'être la chose même, « conjurée », et non plus le thème, antérieur au poème. »[50]

- 1963, *Préface* pour une édition nouvelle de l'œuvre de Léon-Paul Fargue[51] :

> « Il sut des mots le rôle très charnel, et que même dans une langue de vocation aussi abstraite que le français, ils ne sauraient, pour le poète, tenir l'office de simples signes médiateurs sans intérêt plastique ; car, faisant plus que signifier ou désigner, ils se doivent aussi d'être, d'animer et d'agir, c'est-à-dire de créer, et par là même d'incarner, d'intégrer, de représenter la chose même qu'ils évoquent, et que, s'appropriant, ils tendent à devenir. »

On voit toute l'importance aux yeux de Saint-John Perse de ce programme poétique, et particulièrement au moment où il écrit *Amers*.

Le but à atteindre est très proche de celui que la rhétorique fixait à l'hypotypose et Bernard Lamy, au XVIII^{ème} siècle utilisait les mêmes mots que Saint-John Perse :

> « Ces descriptions, qui sont si vives, se distinguent des descriptions ordinaires. Elles sont appelées hypotyposes parce qu'elles figurent les choses, et en forme une image qui tient lieu des choses mêmes. »[52]

---

[50] Lettre à Luc-André Marcel (*O.C.* pp. 573-574), en réponse à une étude publiée dans l'Hommage à Saint-John Perse des *Cahiers du sud*, (XLVIII, 352, octobre-novembre 1959).

[51] Préface aux *Poésies* de Léon-Paul Fargue, édition de la "Collection blanche", Gallimard, 1963. *O.C.* pp. 507-532.

[52] Bernard Lamy, *La rhétorique ou l'art de parler*, (1ère éd. 1757), éd. de B. Timmermans, coll. "L'interrogation philosophique", PUF, 1998, p. 200.

Mais ici, ne porte plus simplement sur une figure, il devient le projet poètique suprême. En cela, Saint-John Perse renoue avec le sens grec de l'ενεργεια – *energeia*, la vue évidente – qui était à l'origine liée à la capacité des dieux à se rendre visibles aux mortels.

Il ne s'agit pas de nier l'arbitraire du signe ; Saint-John Perse reconnaît au contraire dans sa lettre à la *Berkeley Review* qu'en français, au terme d'une longue évolution vers l'abstrait, « les mots, simples signes, s'entremettent fictivement comme la monnaie dite "fiduciaire" »[53]. Mais le poète, par un usage particulier de cette langue, par « un jeu, très allusif et mystérieux, d'analogies secrètes ou de correspondances, et même d'associations multiples, à la limite du saisissable », espère arriver à cette « transsubstantiation finale »[54].

b) *L'accès fulgurant du "moi" au monde intelligible*

La première métalepse que nous avons signalée entre le mot et la chose se double d'une métalepse plus audacieuse encore, qui surenchérit sur la première :

> *« Ou mieux, te récitant toi-même, le récit, voici que nous te devenons toi-même, le récit,*
>
> Chœur 4, v 34 (378)

Ainsi le poème n'aurait plus comme finalité que de disparaître pour que surgisse, le temps de la transe, une présence directe du moi à un monde supérieur. N'est-ce pas là l'explication de l'énigmatique expression d'*Exil* :

> […] *me composant un pur langage sans office,*
> *Voici que j'ai dessein encore d'un grand poème délébile… »*
>
> *Exil*, IV (129)

L'opposition entre « grand poème » et « délébile » correspond à cette expérience de l'extase mystique dont parle Robert Misrahi commentant Plotin :

> « La conscience vit ici une expérience paradoxale ; ce qui paraît d'abord le fruit d'une longue préparation et d'un long renoncement paraît brusquement dans l'éclat de ce que l'on pourrait appeler, avec la philosophie contemporaine, l'instant ; […] l'"âme" reçoit comme un "choc" et elle l'éprouve dans une "stupeur joyeuse" »[55]

Steven Winspur propose comme fil conducteur aux quatre poèmes d'*Exil* : « le même mouvement qui va de l'absence au cœur de l'exil vers une présence absolue »[56] et il précise que l'exil est avant tout celui du langage :

---

[53] Lettre à la *Berkeley Review* 10 août 1956 ; *O.C.* pp. 564-569.
[54] *Ibidem*, p. 567.
[55] Robert Misrahi, *Lumière, commencement, liberté*, Plon, (1969) coll. "Points", 1996, p. 30.
[56] Steven Winspur, « Le signe pur », *Cahiers Saint-John Perse*, n° 4, Gallimard, 1981, pp. 45-63.

> « Cette notion inquiétante d'un langage exilé pour toujours de son sens primordial nécessite la quête de l'origine perdue […] toute l'œuvre de Saint-John Perse est traversée par la quête du "souffle originel" ou du sens primordial qui avait animé le Verbe »[57]

Cette double métalepse qui doit permettre d'atteindre « la plénitude absolue d'une présence originellement perdue »[58] appelle fortement un développement philosophique : il faudrait revenir au dialogue de Socrate et d'Hermogène au sujet des thèses de Cratyle[59], à la Caverne de Platon, à la conception plotinienne de l'extase qui oppose monde "sensible" et monde "intelligible", mais nous pensons tout particulièrement à Bergson. Dans *Le rire*, le philosophe explique comment un voile s'est interposé entre les choses et nous dans un processus de survie purement utilitaire :

> « Nous ne voyons pas **les choses mêmes** ; nous nous bornons, le plus souvent, à lire des étiquettes collées sur elles. Cette tendance, issue du besoin, s'est encore accentuée sous l'influence du langage. […] Le mot qui ne note de la chose que sa fonction la plus commune et son aspect banal, s'insinue entre elle et nous »[60].

Bergson précise que le mot « chose » recouvre non seulement les objets, mais aussi notre propre conscience de nos états d'âme ; « Ainsi, jusque dans notre propre individu, l'individualité nous échappe. » Seuls les artistes se détachent d'une façon « innée » des rapports utilitaires, pour eux la nature « a soulevé le voile. » D'où ce paradoxe : « L'art n'est sûrement qu'une vision plus directe de la réalité. »

> « Si la réalité venait frapper directement nos sens et notre conscience, si nous pouvions entrer en communication immédiate avec les choses et avec nous-mêmes, je crois bien que l'art serait inutile, ou plutôt que nous serions tous artistes. »

Remarquons cependant que cette double métalepse – telle qu'elle apparaît dans les propos guillemetés – appartient au domaine de la fable et non à la manière dont celle-ci est racontée. C'est pourquoi elle est formulée, dans les paroles du Récitant, en des termes tout à fait semblables aux déclarations programmatiques que l'on trouve, en prose, dans la correspondance ou les écrits critiques de Saint-John Perse.

Les véritables métalepses affectant la narration d'*Amers* sont à chercher ailleurs que dans ces propos eux-mêmes.

---

[57] S. Winspur, *op.cit.* pp. 59-60.
[58] *Ibidem* p. 58.
[59] Platon, *Oeuvres complètes*, t.I. Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, pp. 613-691.
[60] Bergson, *Le rire*, (1ère éd. 1900), Paris, coll. "Quadrige", Presses Universitaires de France, 1985, pp. 115-125.

c) *Les foules indistinctes*

Comme nous le rappelions, Gérard Genette définit la métalepse comme une infraction au code de la narration : une frontière entre deux niveaux diégétiques différents est franchie, « frontière mouvante mais sacrée entre deux mondes : celui où l'on raconte, celui que l'on raconte »[61]. C'est ce qui va se passer après l'exploit du Récitant. La voix du Chœur, continuant à regrouper les locuteurs de « Strophe », exprime d'abord sur quatre versets sa reconnaissance ; mais pour les quatre versets suivants des gauchissements apparaissent :

- La foule de la diégèse de « Strophe » se mêle à celle des spectateurs debout pour acclamer la performance orale du Récitant. L'exaltation est à son paroxysme, comme à la fin d'un spectacle qui aurait comblé toute attente ; mais si les foules deviennent indistinctes, ce n'est pas simplement parce que les acteurs, ayant terminé leur représentation, sont alors rendus à leur personnalité coutumière et se fondent dans le public ; La cérémonie de la fable tierce se poursuit pour tous, les univers diégétiques se sont mêlés :

> *Et toute la Ville en marche vers la mer, avec les bêtes, à la main, parées d'orfèvrerie de cuivre, les figurants aux cornes engainées d'or, et toutes femmes s'enfiévrant, aussi l'étoile s'allumant aux premiers feux de ville dans les rues – toutes choses en marche vers la mer et le soir de haute mer et les fumées d'alliance sur les eaux,*
>
> *Dans la promiscuité divine et la dépravation de l'homme chez les dieux…*
>
> Chœur 4, v 43-44 (379)

- Si bien que les quatre derniers versets ne nous font plus exactement entendre les locuteurs de « Strophe » mais un narrateur qui décrit la scène avec beaucoup de recul et qui pourra dans le développement qui va suivre se détourner même de la liesse populaire pour suivre le Poète solitaire :

> *– 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 :*
>
> Chœur 5, v 1 (380)

Après la scène d'ivresse collective on ne sait plus exactement qui assume la narration.

[61] Genette, Gérard, *op. cit.*, p. 243.

d) *L'entrée en scène du Poète*

Plus important encore est de prendre en compte le changement de statut du Récitant. Et cela nécessite de se reporter à la fin du deuxième développement de « Chœur » où la scène de la révélation – en des termes qui renvoient explicitement à Plotin[62] – était ainsi annoncée :

> […] *Aux clartés d'iode et de sel noir du songe médiateur, l'anneau terrible du Songeur enclôt l'instant d'un immortel effroi : l'immense cour pavée de fer des sites interdits, et la face, soudain, du monde révélé dont nous ne lirons plus l'avers… Et du Poète lui-même dans cette quête redoutable, et du Poète lui-même qu'advient-il, dans cette rixe lumineuse ? – Pris les armes à la main, vous dira-t-on ce soir.*
>
> Chœur 2, v 22 (370)

Est seul capable de provoquer et de supporter cette vision le Poète « pris les armes à la main », c'est-à-dire en pleine gloire. Non plus l'Amant qui sacrifie son œuvre à l'amour, mais le Poète saisi au moment de son plus grand pouvoir, dans la flagrance de son art. Saint-John Perse l'indique lui-même dans la note pour son traducteur suédois Erik Lindegren :

> « 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. Elle s'associe finalement la Mer, comme élément de puissance autant que source de connaissance – la Mer identifiée à l'Être universel, s'y intégrant infiniment et y intégrant l'homme lui-même, aux limites de l'humain. Mesurant tout le risque de cette association et toute l'audace d'une telle transgression, le Poète en accepte la poursuite, pour de plus hautes fêtes de l'esprit et de plus graves aventures spirituelles. La récitation collective cède finalement le pas à un large mouvement de foule, sous la conduite du Poète réintégré comme Maître du Chœur : éclairant, soutenant et guidant l'action de ce très vaste déroulement humain jusqu'à son gué de mer – image d'une humanité en marche vers son plus haut destin. »[63]

Alors que dans « Strophe » le poète, disions-nous, n'apparaissait pas comme acteur, dans la force de son activité créatrice, et qu'il fallait en recomposer les différentes facettes à un niveau agonistique, la fin du deuxième développement de « Chœur » (370) nous prépare à son entrée en scène dans le paroxysme de la « rixe lumineuse », celui de la transe du développement 4.

---

[62] cf. *Ennéades*, I, 6[1], 4, 12-17. Au moment de la révélation se mêlent « la stupeur, l'étonnement joyeux, le désir, l'amour et l'effroi accompagnés de plaisir ».

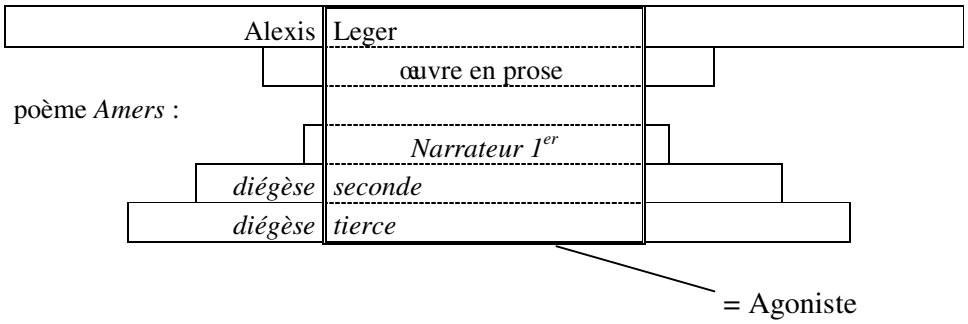
[63] *Note* à Erik Lindegren, *O.C.* p. 571.

Cette entrée en scène du Poète se conjugue avec les ruptures métaleptiques pour inciter le lecteur à établir une série d'identifications qui vont relier transversalement tous les niveaux narratifs :

Le Poète, comblant l'attente des groupes de la diégèse tierce appartient donc à ce niveau, mais dans la diégèse seconde de la performance orale il fait référence à l'auteur du texte récité (ou joué) ; du même coup il renvoie tout à la fois au narrateur premier que nous avions rencontré dans l' « Invocation » et à l'auteur réel du poème que nous lisons.

La collusion de ces deux dernières instances étant favorisées, hors du poème, par différentes stratégies mises en œuvre par Alexis Leger, en particulier dans ses textes en prose et dans l'appareil critique produit dans son édition de la Pléiade.

Si bien que la figure de l'agoniste que le texte nous invite à construire pourrait être schématisée ainsi :



Cet agoniste étant finalement ce double « mythique » rêvé par Alexis Leger : Saint-John Perse.

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

Maintenant que les niveaux narratifs d'*Amers* ont été établis et que nous avons discuté des différentes transgressions métaleptiques qui les affectent, nous pouvons reprendre et compléter les différents schémas actantiels que nous avions commencés.

1. Schéma actantiel des parcours féminins dans la diégèse tierce

- **Situation initiale (*Pn*1)**

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, limitant l'exigence de vie.

- **L'élément déclencheur (*Pn*2)**

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 :

- **Procès libératoire (*Pn*3)**

Marche vers la mer, louange et imprécations. Les groupes se fondent dans la voix collective du Chœur (non guillemetée). Les femmes arrivées en bordure de mer pénètrent dans l'eau :

> *Nous franchirons enfin le vert royal du Seuil ; et faisant plus que te rêver, nous te foulons, fable divine !…* […] *En toi, mouvante, nous mouvant,* […]
>
> Chœur 2, v 8 (367)

jusqu'à perdre pied :

> *Il est, il est, en lieu d'écumes et d'eaux vertes, comme aux clairières en feu de la Mathématique, des vérités plus ombrageuses à notre approche que l'encolure des bêtes fabuleuses. Et soudain là nous perdons pied.* […]
>
> Chœur 2, v 12 (368)

Arrivé à ce point ultime, le Chœur va céder sa place au Récitant :

> […] *Mais l'heure vient aussi de ramener le Chœur au circuit de la strophe.*
> *Gratitude du Chœur au pas de l'Ode souveraine. Et la récitation reprise en l'honneur de la Mer.*
> *Le récitant fait face encore à l'étendue des Eaux.* […]
>
> Chœur 3, v 1-35 (371)

Le Chœur indique l'action attendue, le Récitant l'exécute. Cela se traduit par trois missions qui relancent par trois fois la parole du Récitant :

- Louer la mer :

> […] *et c'est à Celle-là que va notre louange :*
>
> Chœur 4, v 1 (376)

- La concilier :

> *Et maintenant nous t'avons dit ton fait, et maintenant nous t'épierons, et nous nous prévaudrons de toi dans nos affaires humaines :*
>
> Chœur 4, v 17 (377)

- Et surtout transgresser le langage lui-même :

> *Nous t'invoquons enfin toi-même, hors de la strophe du Poète. Qu'il n'y ait plus pour nous, entre la foule et toi, l'éclat insoutenable du langage :*
>
> Chœur 4, v 29 (378)

- **Dénouement (*Pn*4)**

L'exploit du Poète comble les espoirs du Chœur, le Récitant est alors acclamé pour sa performance :

> *Nous t'acclamons, Récit ! – Et la foule est debout avec le Récitant, la Mer à toutes portes, rutilante, et couronnée de l'or du soir.*
>
> Chœur 4, v 41 (379)

La foule se disperse hors de l'arène et se dirige encore vers la mer :

> *Et voici d'un grand vent descendu dans le soir à la rencontre du soir de mer, la foule en marche hors de l'arène, et tout l'envol des feuilles jaunes de la terre,*
> *Et toute la Ville en marche vers la mer,* […]
>
> Chœur 4, v 42-43 (379)

- **Situation finale (*Pn*5)**

Nous abandonnons le Chœur en bord de mer, dans un état irénique d'alliance avec la Mer. Pour imaginer la situation finale, il faut donc s'appuyer sur des indications données antérieurement, comme ce verset au futur :

> *« Et maintenant nous t'avons dit ton fait, et maintenant nous t'épierons, et nous nous prévaudrons de toi dans nos affaires humaines »*
>
> Chœur 4, v 17 (377)

On peut penser que les personnages appartenant symboliquement à la Terre vivrons la situation exposée à la fin de la Suite IX après le départ des Amants :

« L'hiver venu » la séparation étant à nouveau plus tranchée entre la terre et la mer, dans une sorte de marée basse de l'existence qui se figerait dans le froid,

> […] *les barques de plaisance sont tirées sous les porches,* […]
> *L'hiver venu, la mer au loin, la terre nous montre ses rotules*
>
> Str. IX ; VII, v 2-3 (359)

il restera le souvenir de l'exaltation du plein été, qui vibrera en particulier dans les ébats amoureux :

> […] *Et les femmes sont peintes pour la nuit au rouge pâle de corail. Ivres leurs yeux barrés de mer.Et celles qui s'ouvrent, dans les chambres, entre leurs genoux d'or, élèvent à la nuit une plainte très douce, mémoire et mer du long été.* […]
>
> Str. IX ; VII, v 6 (360)

Ainsi, l'aventure n'aura pas été vaine.

2. Le diptyque : *Vents – Amers*.

a) *Du poème de la transgression au poème de l'alliance.*

À la fin de notre étude actantielle de *Vents* nous émettions l'hypothèse qu'*Amers* pourrait proposer un prolongement à l'aventure du Poète-Héros qui s'engageait seulement sur la voie du retour parmi les siens, pouvons-nous confirmer cette intuition ?

Pour répondre honnêtement à cette question, il faut aller au-delà de certaines ressemblances thématiques qui pourraient être provoquées simplement par le procédé "d'auto-citation" propre à Saint-John Perse et dont nous avons déjà parlé. Quelles sont donc les preuves plus solides que nous pouvons produire pour étayer notre proposition ?

La première sera la réflexion que nous avons menée au sujet de la Suite VIII de « Strophe ». Nous avons rappelé qu'hormis les deux premiers versets d'introduction non guillemetés rajoutés plus tard en guise de transition, elle avait été publiée dès 1948, et que Saint-John Perse avait songé à l'intituler « Marine » ou « Gloire ». Cette Suite inscrivait « L'Etranger dont la voile… » dans un parcours "masculin", c'est-à-dire allant de la Mer vers la Terre ; le retour se produisant après une aventure que nous avons identifiée comme transgressive et de création artistique :

> *« Ecaille, douce écaille prise au masque divin,*
> *« Et le sourire au loin sur l'eau des grandes lèpres interdites…*
>
> *Amers,* Str. VIII, v 3-4 (321)

Image d'ailleurs très proche de celle de *Vents* qui faisait allusions aux statues de l'Île de Pâques (238).

Ce retour se faisait sous le signe contradictoire de la Gloire et de la solitude affective ; une expression comme :

> *« C'est la christe-marine qui sur vos grèves mûrissait*
> *« Ce goût de chair encore entre toutes chairs heureuses,*
>
> *Amers,* Str. VIII, v 19-20 (322)

redit la présence obsédante qui venait hanter la mémoire du Cavalier de *Vents* :

> *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)

On est en droit de rapprocher les deux destins. Et comme nous avions identifié « L'Etranger » à « L'Amant »…

Mais c'est là que Saint-John Perse impose une rupture : L'Amant ne reprenant pas à son compte le désir de gloire ne peut représenter à lui seul la totalité de la problématique du Héros-Poète de *Vents*, que *L'Etranger dont la voile* assumait encore. En intégrant à notre réflexion les autres parcours, "féminins" et "ambivalents", nous avons montré que le portrait du héros de *Vents* devait être recomposé par le lecteur, sur le plan agonistique seulement, jusqu'aux métalepses du quatrième développement de « Chœur » (378-9).

En faisant porter la nostalgie amoureuse dont souffrait le héros de *Vents* par un autre personnage : l'Amant, Saint-John Perse n'hypothèque pas l'image en majesté qu'il veut donner du Poète en tant qu'acteur ultime de la fable.

On pourrait opposer à cette assertion que l'Amant – représentant du Poète – n'est pas un personnage montré à son désavantage, loin s'en faut ! dans la Suite IX. Ce que nous ne saurions contester, remarquons cependant que ce n'est pas le Poète, en lui, qui est ainsi loué, mais l'homme, dans sa plus pure virilité, et que l'Amante l'aimerait encore plus s'il se débarrassait de cette vaine habitude de se projeter toujours dans la démesure d'une œuvre poétique à réaliser. Sauvé dans son honneur viril, il n'est pas en majesté dans sa condition de poète qu'on lui demande de renier. Sur ce terrain il partage donc avec L'*Etranger dont la voile* un maintien réservé empreint de doute, à la limite du renoncement ; tentation du renoncement qui était justement celle qui s'emparait du héros de *Vents* :

> *Amour, aviez-vous donc raison contre les monstres de nos fables ?*
> *Toujours des plaintes de palombes repeupleront la nuit du Voyageur.*
> *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 !…*
>
> *Vents,* IV $_{1, v\ 19\text{-}21}$(234)

Et ce sera notre deuxième preuve, dans notre rapprochement entre *Vents* et *Amers* : toute la construction narrative du second poème (d'où sa complexité) vise à maintenir la majesté du Poète au moment même où s'accomplit la socialisation de son œuvre et à conjurer ainsi les valeurs négatives qui pourraient être associées à ce retour du héros parmi les siens.

Ce problème a fortement préoccupé Alexis Leger qui s'évertuait dans sa correspondance à faire croire que, tout à la Création, il s'ennuyait déjà au seul travail de correction de ses textes[64] et se désintéressait de l'édition de ses œuvres : « […] Je me sens si peu "littéraire" que toute question d'édition me

[64] Travail « d'artisan » disait Saint-John Perse encore aux Vigneaux. Voir le témoignage du professeur Jean Bernard que nous citions p. 256 (note 24).

semblerait bien compliquée et bien déconcertante » écrivait-il en 1909 à son ami Jacques Rivière ; l'histoire ne rapporte pas le sourire qui devait se dessiner sur les lèvres de Saint-John Perse en reproduisant cet extrait pour son édition de la Pléiade, qui l'occupa dix ans !

La construction narrative du poème *Amers* vise à faire coïncider la volonté de retour du Héros de *Vents*, porteur de la parole poétique la plus vive :

> *« […] j'irriterai la moelle dans vos os... (Qu'étroite encore fut la mesure de ce chant !)*
> *« Et l'exigence en nous ne s'est point tue ; ni la créance n'a décru. Notre grief est sans accommodement, et l'échéance ne sera point reportée.*
>
> *Vents,* IV $_{4, v\ 4\text{-}6}$(240)

avec un appel impérieux de son public.

C'est tout le sens du titre *Amers* : ceux restés à terre peignant les croix blanches à bout de caps[65] pour mieux guider le retour des marins ; titre qui par sa signification porte en lui l'alliance des gens de mer et d' *a*-mer.

Les groupes féminins de « Strophe » représentent ces êtres restés sur la terre ferme mais avides de renouveau, donc le public potentiel du Poète qui, lui, a osé les transgressions en haute mer. Ce sont ces destinatrices que le Poète devrait conquérir en leur présentant l'œuvre accomplie, or, par une habile inversion, ce sont les femmes qui intiment au Poète l'ordre de ramener une œuvre encore inouïe. On se souvient par exemple du ton véhément des Tragédiennes :

> *« […] Ah ! qu'un grand style encore nous surprenne, en nos années d'usure »*
>
> *Amers,* Str. III$_{, v\ 27}$ (293)
>
> *« 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, ou de lui nous nous saisirons !…*[…]
>
> *Amers,* Str. III$_{, v\ 32}$ (295)

Le pouvoir menaçant, comme le grand âge (« nos années d'usure ») sont deux traits traditionnels du Destinateur.

C'est ainsi que l'on passe du poème de la Transgression solitaire[66] à celui de l'Alliance. Le Poète est mandaté par la collectivité des vivants pour mener sa mission jusqu'à son terme.

---

[65] « Celui qui peint l'amer au front des plus hauts caps, celui qui marque d'une croix blanche la face des récifs […] » *Exil*, VI, $_{v\ 3}$ (132).

[66] *Anabase* se rattache à cette même dimension, qu'on se souvienne du commentaire de Saint-John Perse lui-même : « *Anabase* a pour objet le poème de la solitude dans l'action. Aussi bien l'action parmi les hommes que l'action de l'esprit, envers autrui comme envers soi-même ». *O.C.*, p. 1145.

b) *Totalité du parcours poétique*

En reliant *Vents* et *Amers*, on s'aperçoit que le héros couvre la totalité de la triade des épreuves performancielles[67] dont nous emprunterons à Jean-Michel Adam les définitions :

> • « *L'Épreuve qualifiante* apparaît comme le lieu de l'acquisition, par le héros, de la Compétence (cette dernière définie avant tout comme l'acquisition, en plus d'un *vouloir faire,* d'un *pouvoir* et d'un *savoir-faire*) […].
> • L'Épreuve principale est la réalisation, l'accomplissement, de la Performance du Sujet-héros.
> • L'Épreuve glorifiante apparaît, quant à elle, comme le lieu de la reconnaissance du sujet-héros, soit la Sanction du contrat établi au début du récit dans la Manipulation qui n'est pas une séquence d'épreuve à proprement parler, mais qui permet la mise en place d'une structure contractuelle organisant tout le récit : un destinateur fait savoir (et vouloir) au sujet-héros quel doit (devoir) être l'objet de sa quête »

Vents est le lieu de l'épreuve qualifiante, alors qu'*Amers* déroule, sur toute la partie « Strophe », la séquence dite de Manipulation, puis à la fin de « Chœur » celle de la Sanction (épreuve glorifiante, donc) ; ces deux séquences, comme il se doit, encadrent l'épreuve principale, réalisée dans les parties guillemetées du « Chœur » quand le Poète, « pris les armes à la main », permet à la foule d'atteindre (oserons-nous l'expression ?) la transe métaleptique.

Vents est le poème de la transgression, empreint de violence ; de brusques retombées dans le doute obligeaient à un surcroît d'efforts pour relancer une aventure solitaire que la mort en pleine mer risquait finalement de rendre vaine. Même à la fin de la diégèse, malgré la satisfaction d'être allé le plus loin possible, restait la nostalgie de la femme délaissée et le sentiment d'un devoir encore envers les autres hommes.

Amers est le poème de l'alliance, de la réconciliation qui donne finalement raison au héros de *Vents* en le réintégrant parmi les humains non seulement en tant qu'homme, mais aussi et surtout en tant que poète pris en pleine création.

---

[67] Jean-Michel Adam, *Le Récit*, (1ère édition 1984), PUF., coll. "Que sais-je ?", 1999, p. 69.

Cette continuité *Vents-Amers*, par la succession du temps de l'exploit et de celui du retour, s'inscrit dans la lignée du modèle homérique [68]. Mais, à un autre niveau d'interprétation, ce processus d'exclusion puis de réintégration n'est pas sans rappeler le double mouvement d'Empédocle. Ce diptyque permet ainsi à Saint-John Perse d'être cohérent avec une des thèses philosophiques des plus fondamentales pour lui, et qu'il résume ainsi, à son ami Pierre Guerre :

> « Plus tard, j'ai vécu avec cette notion du double mouvement. L'être particulier se détache de l'être en soi, le Tout, puis tend à retourner à l'unité totale. C'est ma règle métaphysique. Elle est chez Empédocle. »[69]

Finalement le héros du diptyque aura réalisé la totalité du parcours que sous-entendait la comparaison avec le Shaman, en ouverture de *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)

c) *Différence d'écriture entre les deux poèmes :*

De même que l'*Iliade* et l'*Odyssée* ne partagent pas les mêmes procédés d'écriture – au point qu'on a pu douter qu'il s'agissait d'œuvres du même auteur – de même *Vents* et *Amers* adoptent une facture toute différente. Au sujet de cette curieuse dissemblance d'un poème à l'autre à l'intérieur d'un même diptyque, il faut écouter le commentaire que fait Gérard Genette, dans le cas d'Homère :

> « […] le plus fort argument en faveur de l'unité d'auteur est peut-être justement le fait que la seconde ne soit pas tout platement un démarquage de la première, mouvement naturel d'un épigone ou d'un concurrent, que l'auteur lui-même aura davantage la force et le goût d'éviter, plus tenté par une oeuvre toute différente, et dont la relation à la précédente est ici assez oblique : dix ans après, comparse devenu héros, changement du thème d'action (de l'exploit à l'aventure) et de l'attitude narrative, soudain presque entièrement focalisée sur le seul héros – et secondairement, dans la *Télémachie,* sur son fils –, ce qui rompt totalement avec l'objectivité olympienne (« défilé extérieur », dit Hegel) du mode épique. Quasi

[68] cf. le fameux leitmotiv (7 reprises avec variantes) des Amants : « […] Une même vague par le monde, une même vague depuis Troie / Roule sa hanche jusqu'à nous. Au très grand large loin de nous fut imprimé jadis ce souffle… » *Amers,* Str. IX, I $_{v\ 7\text{-}8}$ (326).

[69] Pierre Guerre, *Portrait de Saint-John Perse*, textes établis et présentés par Roger Little, Sud, Marseille, 1989, p. 180.

> changement de genre, donc, car Homère fait ici plus de la moitié du chemin qui sépare l'épopée du roman : passage du thème guerrier au thème de l'aventure individuelle, réduction du personnel multiple à un héros central, focalisation dominante du récit sur ce héros, et enfin inauguration, si contraire au régime narratif de l'*Iliade* (et, plus tard, de l'épopée médiévale), du début *in medias res* compensé, aux chants IX à XII, par un récit autodiégétique à la première personne. Rupture, donc, changement à vue, et, comme dira Proust à propos d'autre chose, prodigieux « coup de barre », qui sont la trace même du génie – et, tout nous porte à le croire, du *même* génie : car il faut le même génie pour produire, à la même époque et à partir d'une première oeuvre, une seconde oeuvre aussi différente. L'*Odyssée* n'est donc exactement ni une continuation ni une suite : par son infidélité souveraine, elle bouscule et récuse d'avance cette frontière, et quelques autres. »[70]

Si au niveau thématique *Amers* se rapproche de l'*Odyssée* par le thème du Retour, on constate qu'au niveau de la facture, c'est par contre *Vents* qui serait le poème le plus proche, avec son commencement *in medias res* et la « focalisation dominante du récit » sur le héros. Mais le parallèle le plus important à noter, c'est cette volonté de continuer la diégèse d'une première œuvre tout en innovant profondément au niveau du mode d'écriture.

Dans le poème *Vents*, le découpage en quatre chants ne marquait pas de rupture dans le style ; ce poème de la transgression adoptait une composition très équilibrée et l'écriture était si intégrée qu'il devenait difficile d'extraire de l'ensemble une unité autonome. Rien de tel avec *Amers*, grâce à la succession des soliloques ; ainsi il serait facile de considérer *Etroits sont les vaisseaux* comme un poème autonome et même d'isoler l'intervention de l'Amante pour en faire un texte théâtral qui se suffirait à lui-même, comme l'a tenté avec succès Elisa Rimbaud. Par contre la structure narrative d'*Amers* est plus complexe et donne à ces soliloques un sens particulier qu'il ne faut pas sous-estimer ; l'acmé du poème n'étant pas l'union des Amants mais la métalepse finale.

---

[70] Gérard Genette, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Coll. "Poétique", Seuil, 1982, « Continuations cycliques » p. 195.

d) *La tonalité irénique*

> *Et l'alliance est consommée, la collusion parfaite. Et nous voici parmi le peuple de ta gloire comme l'écharde au cœur de la vision.* [71] […]
>
> *Amers,* Chœur 2, v 11 (368)

Cette fin irénique, que la collectivité du Chœur doit à l'intervention du poète-héros, est préparée dans *Amers* par un climat de jubilation, et ce, dès les premiers versets de l'« Invocation ». Sur les dix occurrences du mot « plaisir », dans le poème, cinq apparaissent dès la première partie. Il y a aussi cette certitude du narrateur premier à pouvoir renouer avec l'Illumination :

> *Car tu nous reviendras, présence ! au premier vent du soir,*[72]
>
> *Amers,* Invocation 6, v 21 (267)

De la même façon, le « Chanteur » est certain d'arriver à son but auprès de son auditoire :

> *« Et de ceux-là qui l'entendront, assis sous le grand arbre du chagrin,*
> *« Il en est peu qui ne se lèvent, qui ne se lèvent avec nous et n'aillent, souriant,*
> *« Dans les fougères encore de l'enfance et le déroulement des crosses de la mort. »*
>
> *Amers,* Invocation 2, v 14-16 (260)

Ce qui se vérifiera à la fin de la partie « Chœur » quand les foules acclameront le Récitant.

Dans le cours même du poème, on retrouve cet optimisme :

> *«… Tu renaîtras, désir ! et nous diras ton autre nom.* […]
>
> *Amers,* Str. IX, IV, 2 v 4 (338)

Ce qui est confirmé quelques versets plus bas :

> *« Désir, ô Prince sous le masque, tu nous as dit ton autre nom !… Et toi l'Amante, pour ton dieu, tu siffles encore ton sifflement d'orfraie.* […]
>
> *Amers,* Str. IX, IV, 2 v 13 (340)

Parfois, pourtant, le personnage est pris par un soudain abattement :

> *«* […] *ô splendeur, ô tristesse ! Hanter l'Etre, et si prompt !* […]
> *«* […] *ô tristesse ! Hanter l'Etre est d'un mime. Quelqu'un alors a -t-il parlé ? Il ne saurait se faire entendre.* […]
>
> *Amers,* Str. IX, IV, 2 v 1 et 3 (338)

---

[71] Les mots « écharde », « cœur » étaient dans le chant IV, 4 de *Vents* où le héros amorçait son retour vers les siens.

[72] cf. le « grand vent descendu dans le soir », après la métalepse de « Chœur » 4 (379).

Mais là encore, quelques versets plus loin, l'espoir vient balayer les doutes provoquant une correction :

> *«* […] *J'ai découplé l'éclair, et sa quête n'est point vaine. Tu frapperas, foudre divine !… Hanter l'Etre n'est point leurre. Et l'amante n'est point mime.* […]
>
> *Amers,* Str. IX, IV, 2 v 14 (340)

Bien entendu le témoignage des Amants est un moment fort de cette tonalité irénique qui veut que les contraires puissent devenir complémentaires dans une fusion qui ne gomme pas les différences. Mais leur témoignage vaut pour tous. C'est même à nos yeux la raison d'être de cette Suite dans l'économie narrative générale du poème ; la fuite des Amants n'est pas perçue comme un échec par les femmes de « Strophe », ni un obstacle dans leur avancée vers la mer qu'elle permet au contraire de relancer, parce qu'elle est justement ce paradigme de l'alliance du yin et du yang qui redonne espoir à tous.

Enfin, la construction en abyme des "congés" permettra de remplacer (après l'avoir dite, cependant) la mélancolie de la solitude artistique, par une déclaration orgueilleuse :

> *Mais notre front n'est point sans or. Et victorieuses encore de la nuit sont nos montures écarlates.*
>
> *Amers,* Dédicace 4, v 4 (385)

Ainsi sont illustrés les deux versants de la Gloire tout en maintenant *in fine* la tonalité irénique qui justifie dans leur aventure tous ceux qui ont exigé plus de la vie et sont allés au plus loin dans la poursuite de leurs rêves.

Conclusion commune aux parties 2 et 3

En guise de conclusion partielle il nous semble utile d'une part de regrouper (en les complétant quand ce sera nécessaire[73]) les tableaux sur la composition narrative d'*Amers* et d'autre part de les faire suivre par le schéma actantiel du Poète-Héros sur l'ensemble du diptyque *Vents – Amers*.

1. Les différentes voix dans le poème *Amers*

« **Invocation** » :

Narrateur premier : poète représentant direct de l'auteur. Homme de l'écrit.

Voix guillemetée : « **Chanteur** ». Acteur-Exécutant. Homme de la performance orale.

« **Strophe** » :

Narrateur second : intervient dans « Villes », puis pour introduire chaque locuteur et pour conclure.

Maître d'Astres et de navigat°	Tragé-diennes	Patri-ciennes	Poétesse	Fille chez les prêtres	Jeunes filles	Etranger dont la voile	Amants

« **Chœur** » :

Narrateur : le Chœur en tant que voix collective.

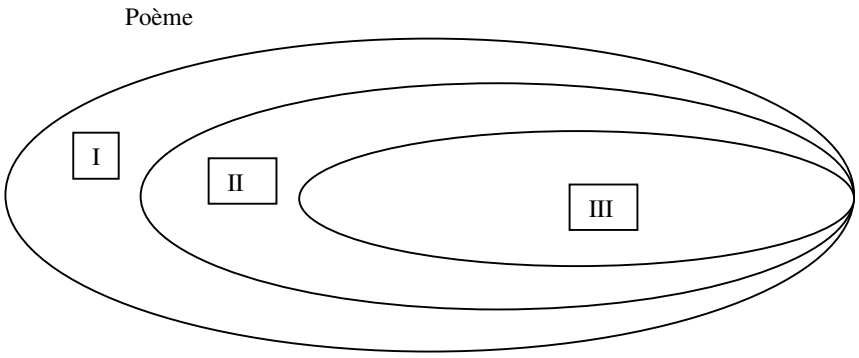
Voix guillemetée : « **Récitant** ».

« **Dédicace** » : uniquement le narrateur-premier, refermant ainsi le récit enchâssé.

[73] Nous les avions élaborés en effet avant d'étudier les différentes métalepses narratives de la partie « Chœur ».

2. Les niveaux narratifs d'*Amers*

Prenant le parti d'identifier le « Chanteur » au narrateur second de « Strophe » qui règle l'entrée en scène des acteurs, et au « Récitant » intervenant dans les parties guillemetées de « Chœur », nous obtenons trois niveaux narratifs :



I : **Narrateur premier** : poète représentant direct de l'auteur, qui sentant la montée de l'inspiration justifie dans l'« Invocation », comme le dit Saint-John Perse dans sa note à Erik Lindegren : « son thème libérateur : le recours à la Mer comme source d'animation et de recréation – la Mer de toute instance et de toute assistance, auxiliatrice et médiatrice autant que révélatrice – au cœur même de l'homme ». Mise en place du Chanteur qui portera le chant. À la fin du poème, il reprend directement la parole pour la « Dédicace » et indique la fin de son œuvre en ôtant son masque de visionnaire.

II : **Le Chanteur** et son public dans l'arène. Monde de la diégèse seconde qui se déroule dans une « arène » en plein air, en bordure de mer, à la manière d'un drame antique ou d'un opéra. Il comprend ceux qui assistent à cette prestation orale et ceux qui se produisent sur scène avec dans l'ordre d'entrée en scène : Le Maître d'astres et de navigation, les Tragédiennes, les Patriciennes, la Poétesse, les Prophétesses, les jeunes filles, l'Etranger dont la voile…, l'Amante & l'Amant, le Chœur. Le narrateur précise les lieux, introduit les protagonistes ; lui-même tiendra le rôle de Maître de Chœur dans la dernière partie. Le spectacle fini, après avoir été acclamé par un auditoire debout, il rentrera seul à la Ville ; tous les autres marcheront vers la Mer au sortir de l'arène.

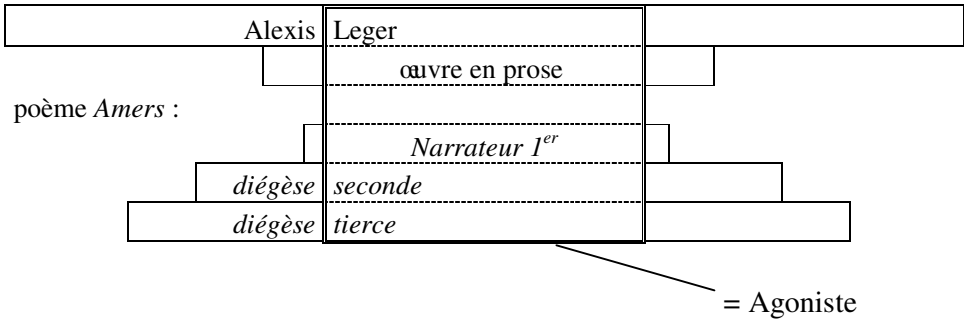
III : La **diégèse** tierce celle du drame qui est raconté par une succession de voix à valeur individuelle ou collective. Le héros-Poète de *Vents* n'apparaît qu'au moment le plus intense du spectacle qui s'apparente alors à un rituel.

Au niveau actantiel, dans la diégèse tierce, nous avons distingué deux directions prises par les personnages : de la Terre vers la Mer, ou inversement ; et combinant cette opposition avec celle « homme / femmes », nous avons obtenu trois parcours : féminins, ambivalents, et masculins. Pour donner sens à cette structure nous avons proposé de construire le portrait d'un Héros-Poète à saisir d'abord sur le plan agonistique grâce au propos de tous ces locuteurs de « Strophe » (regroupés ensuite dans le Chœur) [74].

En effet, aucun des acteurs de « Strophe », pas même l'Amant ou le Maître d'astres, ne représente à lui seul le Héros-Poète ; le lecteur doit composer son portrait à partir de certains traits des acteurs masculins présents dans la diégèse tierce et de ceux qui sont impatiemment attendus par les groupes féminins.

Cet agoniste n'entre en scène « les armes à la main » qu'au moment de la révélation. Ainsi le point culminant de la diégèse n'est pas l'échange amoureux, mais l'intervention du poète "en majesté" qui arrive par la puissance de son art à faire partager à tous les autres acteurs (Destinateurs de son aventure) une expérience extrême (que l'on peut rattacher à la transe chamanique ou à l'extase plotinienne) ; ce qui comble toutes les attentes.

Nous avons établi que cet agoniste pouvait s'identifier à Saint-John Perse suivant le schéma suivant :



La discrimination des niveaux narratifs dans *Amers* permet de mettre en évidence des métalepses – ou transgressions des lois logiques de la narration – qui se surimposent au moment de la révélation :

[74] Le schéma qui suit montre bien que la discrimination des traits positifs des actants présents ou souhaités dans le poème *Amers*, pour composer le portrait de l'agoniste, s'appuie en partie sur une connaissance des valeurs défendues par l'auteur hors de cette œuvre.

- Le Héros-Poète de la diégèse tierce se confond « substantiellement » avec son récit (qui lui-même coïncide avec la Mer dans toute sa dimension symbolique). Cette métalepse fixe le but à atteindre par le Poète, mission essentielle pour Saint-John Perse, d'où son insistance à y revenir dans ses écrits critiques. Cette capacité du langage poétique à atteindre une transsubstantiation prolonge dans le monde moderne la rêverie alchimique.
- Le public de la diégèse seconde se fond dans la foule de la fiction tierce, pour redoubler la marche vers la Mer. Nous avons là un modèle souhaité par Saint-John Perse pour la lecture de son œuvre : l'art n'est pas à contempler simplement, on doit s'en emparer pour agir à son tour (même si l'on n'a pas à repasser par les transgressions vécues au nom de tous par le Poète).

On mesure avec ces métalepses qui valent Art poétique, combien, en réintégrant la narration dans la poésie moderne Saint-John Perse, loin d'en restreindre l'ambition, poursuit la survalorisation du langage poétique que ne désavoueraient point Mallarmé, Valéry, Breton – c'est-à-dire les grands maîtres de l'exclusion du narratif !

3. Les épreuves performancielles du héros du diptyque *Vents-Amers*

Si *Vents* et *Amers* forment bien un diptyque, le Héros passe par les trois épreuves performancielles du récit canonique :

- Nous lisons dans le poème *Vents* la relation de l'aventure transgressive qui permet au poète, dans une quête solitaire, de s'extraire du monde figé socialement et intellectuellement et d'aller toujours plus loin dans l'acquisition de sa puissance créatrice propre : épreuve qualifiante du héros. À la fin de *Vents* le poète exprime son désir de rentrer parmi les siens sous l'influence d'une nostalgie de la relation amoureuse et pour éveiller ses semblables à une vie supérieure par l'action exigeante de son art.
- *Amers* offre une composition tout entière tournée vers la mise en scène de l'illumination poétique ; ainsi voit-on le Poète faire son retour et accomplir l'épreuve dite « principale », qui aura la fulgurance d'une révélation mais comblera les attentes de ses semblables.
- Les passages d'*Amers* qui encadrent cette prouesse – transformant le public naturel du poète en Destinateurs – permettent de mettre en place les séquences dites de Manipulation et de Sanction propres à l'épreuve glorifiante.

Ainsi les deux poèmes couvrent la totalité du parcours artistique, fait de transgressions et d'alliance, comme le montre le tableau suivant :

	Schéma actantiel du héros-poète
Vents	*Pn*1 : 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. *Pn*2 : Elément modificateur : l'arrivée des vents. *Pn*3 : Procès libératoire : actions engagées comme autant de transgressions qui disent la transgression artistique : • spatiales • temporelles • religieuses • cognitives • affectives *Pn*4 : Dénouement : volte-face, brusque dans sa réalisation, mais préparée cependant par la prise de conscience de la nécessité d'une socialisation. *Pn*5 Situation finale, équilibrée positivement : l'artiste se sent capable de revenir vers les siens et d'apporter un art sans concessions.
Amers	*Pn*1 : Situation initiale : celle exprimée ci-dessus : volonté de revenir parmi les siens pour y exercer son pouvoir poétique *Pn*2 : Elément modificateur : retour *Pn*3 : Procès libératoire : son mouvement de retour – de la mer vers la terre – vient s'ajuster au mouvement complémentaire des femmes en direction de la mer ; autrement dit, son action poétique vient combler le manque exprimé par les femmes, qui elles-mêmes comblent le déficit humain éprouvé par le poète. *Pn*4 : Dénouement : au cœur extrême de sa vision le langage du poète devient la chose-même qu'il désigne. *Pn*5 : Situation finale équilibrée positivement : Le poète a rempli sa mission, il retrouve sa solitude, mais a gagné la gloire.

4. La parole performative

Ainsi interprété, *Amers* serait le poème irénique par excellence, le poème où les contraires sont réconciliés et se lisent comme complémentaires. Dans une écriture poétique structurée d'une façon toute différente de *Vents*, Saint-John Perse dit sa confiance en l'aventure artistique et humaine, car l'itinéraire du Poète vaut pour tous, qu'on suive son exemple créateur ou qu'on se nourrisse de son œuvre ; l'œuvre d'Art est ce témoin de vie que l'on se passe de génération en génération depuis la plus haute antiquité :

> *En vain la terre proche nous trace sa frontière. Une même vague par le monde, une même vague depuis Troie*
> *Roule sa hanche jusqu'à nous. Au très grand large loin de nous fut imprimé jadis ce souffle…*
> *Et la rumeur un soir fut grande dans les chambres : la mort elle-même, à son de conques, ne s'y ferait point entendre !*
>
> *Amers,* Str. IX ; I, v 7-9 (326)

Réintégrés au sein de ce diptyque, certains passages de *Vents* se comprennent sans doute mieux, ainsi le rire de dérision que suscite la « basilique du livre » (186). Conformément à la thématique transgressive de *Vents*, nous l'avions interprété, en faisant référence à Nietzsche, comme le geste libérateur du Poète qui pour créer a besoin de s'émanciper de tout le savoir qu'il a précédemment accumulé. Mais la diégèse seconde d'*Amers* apporte un éclairage nouveau sur le refus des livres morts. Saint-John Perse choisit de raconter une performance publique qui fait penser au théâtre grec ; la comparaison peut être pertinente à la condition qu'on réintroduise la valeur performative[75] que pouvait avoir ce théâtre pour des Athéniens ; c'est-à-dire qu'on ne pense pas seulement à un spectacle dans le sens moderne du mot mais bien à une cérémonie rituelle qui prenait place au sein de fêtes religieuses. Un courant critique[76], qui s'appuie sur une pragmatique étendue à des textes entiers et sur l'anthropologie, plaide pour une telle prise en

---

[75] cf. J.L. Austin, *Quand dire c'est faire*, trad. G. Laine, Seuil, coll. "Essais", 1970, p. 41 : « Enoncer la phrase [ex. "Je baptise ce bateau"] ce n'est ni *décrire* ce qu'il faut bien reconnaître que je suis en train de faire en parlant ainsi, ni affirmer que je le fais : c'est le faire. »

[76] cf. Florence Dupont, « L'inscription de l'écriture tragique dans le temps rituel en Grèce et à Rome. Réflexions sur l'usage de la pragmatique associée à l'anthropologie », *Etudes de Lettres*, n° 2001 / 2, Les Contextes de la littérature, édité par Jérôme David, Revue de la Faculté des Lettres de l'Université de Lausanne, 2001, pp. 75-96.
Florence Dupont fait remonter cette nouvelle façon de traiter les textes anciens aux travaux de Claude Calame : *Rite e poesia corale in Grecia. Guida storica e critica*, Roma : Laterza, 1977.

compte et rappelle que l'événement rituel attendu était de « faire se rencontrer le temps des hommes et le temps des dieux »[77] :

> « Le retour régulier d'un même cérémonial religieux installait une permanence et associait par là-même le rituel au temps des dieux ; inversement la variation voulue et maîtrisée de chaque performance particulière introduisait l'impermanence et associait ainsi le rituel au temps des hommes. »[78].

Dans ce contexte social et culturel, le théâtre n'est pas objet de littérature mais vise à remplir une fonction performative. C'est bien ce que nous retrouvons dans *Amers* où toute la « récitation en l'honneur de la Mer » (261) a pour but ultime une fulgurante union – que nous avons abordée en terme de métalepse – qui s'empare non seulement du poète mais de son auditoire comme des acteurs du drame. Donc le Héros-Poète de *Vents* ne rapporte pas parmi les siens un texte (à lire puis à ranger dans une bibliothèque) mais une compétence à conduire le rituel ; il devient ce que Florence Dupont appelle un « opérateur pragmatique »[79].

Dire cela, c'est reconnaître la narrativité d'*Amers* puisque nous lisons un texte poétique et non un texte théâtral qui réclamerait un type de représentation révolu pour nous. Avec *Vents* et *Amers* nous sommes bien en présence d'une mise en intrigue du parcours total de l'artiste qui doit d'abord s'abstraire d'un monde pour créer et pour mieux l'enrichir ensuite en réintégrant la société ; ce Héros-Poète a une existence fictionnelle, il ne peut être ramené à Saint-John Perse que dans un second temps, dans une lecture allégorique de l'œuvre où l'action du drame deviendra "Action" c'est-à-dire "Poésie", comme Saint-John Perse y insiste dans son hommage à Dante[80], ou son discours de Stockholm :

> « [La Poésie] n'est point art d'embaumeur ni de décorateur. Elle n'élève point des perles de culture, ne trafique point de simulacres ni d'emblèmes, et d'aucune fête musicale elle ne saurait se contenter. Elle s'allie, dans ses voies, la beauté, suprême alliance, mais n'en fait point sa fin ni sa seule pâture. Se refusant à dissocier l'art de la vie, ni de l'amour la connaissance, elle est action, elle est passion, elle est puissance, et novation toujours qui déplace les bornes. L'amour est son foyer, l'insoumission sa loi, et son lieu est partout, dans l'anticipation. Elle ne se veut jamais absence ni refus. »[81]

---

[77] Et l'on pense à la fin de la *Note* de Saint-John Perse à Erik Lindegren : « Ainsi ai-je voulu mener à la limite de l'expression humaine cette vocation secrète de l'homme, au sein même de l'action, pour ce qui dépasse en lui l'ordre temporel ». (*O.C.* p. 571)
[78] Florence Dupont, *op. cit.* p. 76.
[79] *Ibidem*, p. 83.
[80] « La poésie elle-même est action » *O.C.* p. 455.
[81] *O.C.* p. 445.

Paradoxalement, Saint-John Perse par la métalepse finale d'*Amers* se rapproche des théories d'Henri Bremond qui espérait de la poésie une efficace proche de la prière ; dans un contexte idéologique plus large que celui du père jésuite, il nous redit comment une très brève illumination finale peut à elle seule justifier toute la complexité d'une œuvre. C'est en ce sens que le narrateur d'*Exil* souhaite écrire un poème « délébile » (129). Mais cette démarche proche de la mystique se lit dans un poème long et fortement narratif.

Pour qu'une telle audace fût possible en ces temps d'anathèmes, il fallait que Saint-John Perse ait au moins deux convictions, l'une artistique : la composante narrative est une donnée suffisamment ouverte pour s'inscrire dans une démarche poétique moderne ; l'autre philosophique : l'homme moderne n'est pas condamné à ce qu'en peinture on a appelé la mort du sujet ; Saint-John Perse n'a pas oublié qu'à côté du "nihilisme passif", Nietzsche a laissé la place pour un "nihilisme actif". Ce sont ces deux points qui vont nous occuper dans notre dernière partie, dans des proportions certes très différentes car notre propos sera plus stylistique que philosophique, ou pour le dire autrement, la philosophie ne sera évoquée qu'à partir des choix opérés dans et par l'écriture poétique.

4ème Partie

Du libre usage de la narration

1. Introduction

Avec cette dernière partie nous allons cesser de suivre chronologiquement la production poétique de Saint-John Perse, il faut nous en expliquer.

Disons tout d'abord que notre approche depuis le début de ce travail est au service d'une problématique ; si nous avons suivi globalement une chronologie (au prix d'ailleurs de quelques silences) c'est uniquement parce que la reconquête du narratif s'est faite progressivement, par étapes, dans la poésie de Saint-John Perse. Avec *Vents* et *Amers* la narration a atteint son point culminant, présentant la mise en intrigue d'une action une et entière.

Deuxièmement, l'aboutissement qu'est le diptyque *Vents–Amers* semble avoir amené Saint-John Perse à orienter son activité dans un autre sens, ou du moins la fin de cette production a coïncidé avec des événements importants de sa vie littéraire et privée : contacts pour le Nobel, fin de l'exil américain, mariage avec Dorothy Milburn, obtention du prix Nobel, préparation sur près de dix ans de l'édition de la Pléiade… Pendant cette période l'activité poétique s'est ralentie[1], les deux poèmes les plus longs *Chronique* et *Oiseaux*, font moins de 4000 mots chacun contre plus de 26000 pour *Amers*, ils s'éloignent de notre problématique en étant plus spéculatifs que narratifs : l'un fait le bilan d'une vie et nous montre un Saint-John Perse se positionnant face à la vieillesse, l'autre développe l'art poétique que nous avons rencontré dans *Amers*.

En outre, *Oiseaux* permet à Saint-John Perse de réutiliser poétiquement la réflexion qu'il a menée en vue de son *Discours de Stockholm* sur les liens entre la recherche poétique et la recherche scientifique. Parcourant la bibliothèque du poète nous nous sommes persuadé que ce discours a été préparé par de très nombreuses lectures[2].

Troisièmement, s'il est vrai que Saint-John Perse ait eu l'idée d'un nouveau poème d'envergure, dans la lignée de *Vents* et d'*Amers* : "*Gaïa*" qui aurait peut-être intégré « Chanté par celle qui fut là », « Chant pour un équinoxe » et « Sécheresse », le temps lui a manqué pour mener à bien cet ultime projet qui n'aurait pas manqué de réintroduire une composante narrative dans son œuvre.

---

[1] L'intense activité de traduction de ses propres poèmes en langue anglaise, pendant son séjour américain, a sans doute contribué fortement à ce ralentissement. Henriette Levillain a rappelé l'importance de ce fait occulté dans l'édition de la Pléiade (car contraire au désintérêt affiché pour l'œuvre accomplie) ; cf. l'Introduction de *Sur deux versants…*, *op.cit.*, pp. 11-21.

[2] Sans doute est-ce le sens de la lettre « *n* » que l'on rencontre si souvent en marge des documents parcourus par le poète à cette période-là. Il serait intéressant que des chercheurs fassent un relevé exhaustif de cette annotation et tentent de l'exploiter. Nous signalons en annexe 35 p. 436 quelques références d'ouvrages où ce signe apparaît, afin d'éveiller des vocations !

Il nous semble donc opportun d'aborder le deuxième volet de notre problématique, sur le traitement poétique que subit la narration, en prenant maintenant comme corpus l'ensemble de l'œuvre de Saint -John Perse et non plus tel ou tel poème.

I *Les visages de la narration*

Dans cette dernière partie, nous voudrions montrer que la narration est une composante protéiforme et qu'elle ne condamne nullement l'artiste à la linéarité ou à l'univocité. Bien sûr ce qui sera dit ici à partir de l'œuvre de Saint-John Perse est valable pour d'autres écrivains et pas seulement dans le domaine de la poésie. Des articles récents montrent qu'au sein même de l'analyse romanesque plusieurs critiques, comme Dominique Maingueneau, regrettent que « les études portant sur l'énonciation narrative se tournent de manière privilégiée vers les instances narratrices identifiables et stables »[3] ou, comme le dit cette fois Thierry Marin, privilégient « une dimension chronologique et séquentielle du récit », si bien qu'un certain nombre d'œuvres sont occultées, en particulier celles où « le discours narratif vit moins de son rapport avec l'histoire préalable qu'il raconte que de sa relation à la narration qui le profère comme musicalement. »[4]

Nous nous proposons de relever quelques emplois de la narration en dehors de la mise en intrigue qui nous a occupé précédemment.

[3] Dominique Maingueneau, « Instances frontières et angélisme narratif », *Langue Française*, n° 128, décembre 2000, Larousse , pp. 74-95.

[4] Thierry Marin, « Pour une narration musicale, Bing de Samuel Beckett », revue *Poétique*, n° 122, mai 2000, pp. 131-158. On regrettera pour notre part que cet intéressant article fasse la part trop belle au modèle : syntagmatique *vs.* paradigmatique ; d'ailleurs l'auteur s'y trouve plus embarrassé qu'aidé puisqu'il doit inventer « une ligne diagonale, à la fois mélodique et harmonique » (p. 133).

1. La narration citée

À l'intérieur d'une narration plus grande ou en dehors de tout propos narratif, il arrive que le poète résume une fable ou simplement un segment de celle-ci ; nous disons alors que la narration est « citée », ainsi dans ce passage d'*Oiseaux* :

> *Nous connaissons l'histoire de ce Conquérant Mongol, ravisseur d'un oiseau sur son nid, et du nid sur son arbre, qui ramenait avec l'oiseau, et son nid et son chant, tout l'arbre natal lui-même, pris à son lieu, avec son peuple de racines, sa motte de terre et sa marge de terroir, tout son lambeau de « territoire » foncier évocateur de friche, de province, de contrée et d'empire…*
>
> *Oiseaux*, III, $_{v\,6}$ (412)

La multiplication des zeugmes souligne jusqu'à la caricature la très forte linéarité d'une narration qui assujettit les faits à une logique et une chronologie ; mais à l'inverse, et nous allons en donner des exemples, cette narration étant rapportée en peu de mots, le poète peut en jouer comme un module susceptible d'accepter le procédé de répétition avec variation, au même titre qu'un syntagme.

Ainsi dans le poème *Oiseaux* retrouverons-nous plusieurs fois des narrations citées qui ont pour but d'étendre l'ère culturelle du poè me :

> *Les vieux pilotes de Chine et d'Arabie regardaient ainsi s'orienter de lui-même, au niveau du bol d'eau, l'oiseau peint et flottant sur son index de liège traversé d'une aiguille aimantée.*
>
> *Oiseaux*, VI, $_{v\,3}$ (415)

> […] *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, $_{v\,4}$ (417)

> *Ainsi les cavaliers d'Asie centrale, montés sur leurs bêtes précaires, sèment au vent du désert, pour le mieux repeupler, des effigies légères de chevaux brefs sur découpures de papier blanc…*
>
> *Oiseaux*, XI, $_{v\,7}$ (423)

Dans ce jeu de variantes l'on pourrait citer aussi l'évocation de l'« homme en mer » (409) des « Eskimos » (414) des « vieux poètes Song » (419) de « la Croix du Sud » (420) des « mers australes » (425) des « Comptoirs d'un éternel Levant » (426)…

C'est-à-dire que ces "narrations citées", par leur brièveté, non seulement échappent à la linéarité mais encore sont utilisées comme motif protéiforme invitant le lecteur à percevoir le poème comme un jeu de variations, donc à superposer à sa lecture immédiate le souvenir qu'il peut avoir de l'ensemble

de l'œuvre. Il lui faut habiter l'œuvre et non simplement la parcourir s'il veut la goûter pleinement en discernant le dialogue de ces formes à la fois semblables et différentes. Dans l'exemple ci-dessus le lecteur repèrera d'autant plus facilement les occurrences de la série qu'elles apparaissent à raison d'une seulement par Suite et le plus souvent dans le dernier tiers du texte.

Thierry Marin[5], analysant la nouvelle de Samuel Beckett : « Bing »[6] propose que l'on soit sensible non seulement aux modulations qui affectent une même série, mais encore au rythme créé par leur apparition / disparition. Dans *Oiseaux* prédomine une certaine régularité rythmique, à l'image de la composition d'ensemble d'un poème empreint de sérénité.

2. La narration suggérée

Quand la narration est censée être connue du lecteur, il n'est même plus nécessaire de la résumer, l'allusion suffit. Il faut se souvenir de notre commentaire d'*Images à Crusoé* ; ce moyen d'une extrême économie permettait à Saintleger-Leger, par la seule mention du titre, de profiter d'une narration préexistante et ainsi de libérer son écriture d'une tâche qu'il n'était pas encore prêt à assumer.

La narration "suggérée" peut remplir de multiples autres rôles, comme celui d'inscrire Saint-John Perse (ici par prétérition), dans une lignée de poètes :

> […] *Ils n'en tirent point littérature. Ils n'ont fouillé nulles entrailles ni vengé nul blasphème. Et qu'avaient-ils à faire de « l'aigle jovien » dans la première Pythique de Pindare ? Ils n'auront point croisé « les grues frileuses » de Maldoror, ni le grand oiseau blanc d'Edgar Poe dans le ciel défaillant d'Arthur Gordon Pym. L'albatros de Baudelaire ni l'oiseau supplicié de Coleridge ne furent leurs familiers.*
>
> *Oiseaux*, XII, $_{v\,6}$ (424-5)

L'allusion est parfois savante et oblige le lecteur à faire une recherche documentaire pour se hisser au niveau du savoir de l'auteur :

> […] *la terre franche de tout bât :*
> *terre de Seth et de Saül, de Che Houang-ti et de Cheops.*
>
> *Chant pour un équinoxe*, $_{v\,9\text{-}10}$ (437)

Mais le bénéfice essentiel pour Saint-John Perse est de dire beaucoup en peu de mots, écriture de l'ellipse qu'il revendique même pour ses longs poèmes.

---

[5] *op.cit.*
[6] Samuel Beckett, « Bing », in *Têtes-mortes*, Paris, Ed. de Minuit, 1967, Réed. 1972, p. 61.

3. Les narrations tressées

On trouve dans *Poème à l'Etrangère* un exemple très clair de ce procédé : deux fils conducteurs, d'une part le quartier de Georgetown où habitaient Alexis Leger et Lilita Abreu, d'autre part le monde aquatique, sont régulièrement alternés :

> *Mais les tramways à bout d'usure qui s'en furent un soir au tournant de la rue, qui s'en furent sur rails* ***au pays des Atlantes****, par les chaussées et par les rampes*
> *et les ronds-points d'Observatoires* ***envahis de sargasses****,*
>
> *par les quartiers* ***d'eaux vives*** *et de Zoos hantés des gens de cirque, par les quartiers de Nègres et d'Asiates* ***aux migrations d'alevins****, et par les beaux solstices verts des places rondes* ***comme des atolls****,*
> *(là où campait un soir la cavalerie des Fédéraux,* ***ô mille têtes d'hippocampes*** *!)*
>
> *Poème à l'Etrangère*, I $_{v\ 5\text{-}8}$ (167)

Le procédé est très pur et facile à déceler pour le lecteur. Le rapprochement des deux mondes se trouve motivé par la réalité référentielle, comme nous l'apprend Lilita Abreu :

> L'appartement décrit tient ses assises dans un vieux quartier d'anciens esclaves ou nègres, Philippins ou chinois abondent et qui a été taillé dans une forêt coloniale dont beaucoup d'arbres très vétustes subsistent encore, dominant de minuscules maisons de briques roses ou de bois blanc, de leurs épaisses frondaisons.
> […] L'appartement s'ouvre au premier étage sur la rue et sur de vieux jardins, dont les arbres trop penchés dispensent aux pièces silencieuses leur lumière verte d'aquarium et d'outre-tombe.[7]

Mais aussi par le jeu sur le langage et les mythes : les habitants d'outre-atlantique devenant des « Atlantes » pour ces deux exilés, dignes représentants de l'Europe (particulièrement de la culture athénienne). Lilita, nouvelle Clito[8], vit donc dans une cité mi-terrestre mi-aquatique.

Cet aspect ludique est très présent dans ce poème, que Saint-John Perse voulait à l'origine comme « un petit goggle[9] très insolent », si l'on en croit toujours Lilita[10], et c'est pour cela que le procédé ne se dissimule pas davantage.

---

[7] Saint-John Perse, *Lettres à l'Etrangère*, textes réunis et présentés par Mauricette Berne, Gallimard, 1987, pp. 147-149.
[8] Pour abriter son amour avec Clito, la jeune orpheline, Poséidon avait construit sur l'île de l'Atlantide, une demeure aux murs entourés de canaux.
[9] Grandes lunettes fantaisies, permettant de se dissimuler.
[10] *Ibidem* p. 145.

L'image de la tresse est cependant toujours un peu restrictive car elle laisse accroire que les fils sont indépendants les uns des autres et qu'on se contente de les alterner ; en fait, ils ne préexistent pas à l'écriture et les mots d'une série sont en partie appelés par ceux de l'autre. Nous en avons un exemple avec le dernier verset cité :

> *(là où campait un soir la cavalerie des Fédéraux, ô mille têtes d'hippocampes !)*

« hippocampes » reprend en chiasme « campait » et « cavalerie ».

Thierry Marin, toujours dans son étude sur Beckett, pour décrire ce phénomène d'interférence d'une série sur l'autre parle de « contamination métonymique » :

> « La matière narrative resterait une masse informe si les séries divergentes ne se mettaient pas à se répondre à distance en une communication aberrante entre vase clos […] Car deux dangers antagonistes mais complémentaires guettent toute narration sérielle : soit la pure disjonction de fragments hétéroclites errant comme autant de lignes divergentes en une simple parataxe hétéroclite ou un vague collage postmoderne, soit la synthèse unifiante ramenant la diversité colorée des séries et motifs sous l'égide morne et tyrannique d'un seul et unique thème. » [11]

Vu au niveau poïétique (donc de la production du texte, cf. Jean Molino[12]), on peut dire que ce procédé est heuristique puisque le développement d'une série se trouve engagé sur de nouvelles pistes par simple confrontation à la série complémentaire.

---

[11] *op.cit.* p. 146.

[12] Jean Molino, « Interpréter », in Claude Reichler ed., *L'interprétation des textes*, Editions de Minuit, coll. "Arguments", 1989. cf. également : « esquisse d'une sémiologie de la poésie », in *Actes du XVIe Congrès de Linguistique et Philologie romanes*, vol. n° 8, Publications de l'université de Provence, 1986.

4. Les narrations superposées

Un des procédés favoris de Saint-John Perse, que nous nommerons « superposition narrative » consiste à faire entendre plusieurs narrations simultanément ; c'est donc une variante plus complexe du précédent. Il n'y a plus simple alternance d'un fil narratif puis d'un autre ; les mots par leur polysémie disent l'un et l'autre en même temps. Certes, comme tous les mots d'un ensemble un peu long ne peuvent s'aligner sur plusieurs isotopies à la fois, le plus souvent une ligne est privilégiée et il est possible qu'elle soit seule perçue au cours d'une première lecture, mais plus on progresse dans la connaissance de l'œuvre, plus les autres se laissent découvrir, se "révèlent", progressivement comme lors d'un développement photographique. Nous allons donner un exemple de ce mode d'écriture qui explique comment l'aventure poétique – thème majeur de *Vents* – a pu être déclinée en de multiples transgressions : spatiales, temporelles, cognitives, religieuses, affectives… comme nous l'avons démontré dans notre deuxième partie. Il faut en effet être conscient que l'analyse de la fable sépare et organise des pistes interprétatives qui, au niveau du texte, sont souvent co-présentes et imbriquées.

Soit cet extrait de *Vents* :

> *C'est par là-haut qu'il faut chercher les dernières chances d'une ascèse. La face libre jusqu'à l'os, la bouche au dur bâillon du vent, et du front nu pesant au cuir de fronde des rafales comme à la sangle du haleur,*
>
> *Nous remonterons l'âpre coulée de pierre dans un broiement d'élytres, de coraux. Nous y chercherons nos failles et fissures. Là où l'entaille fait défaut, que nous ravisse l'aplomb lui-même, sur son angle !*
>
> *Et nous coucherons ce soir nos visions princières sur la coutellerie de pierre du paria… Sur les hauts-fonds de pâte mauve entachés de sclérose, c'est un bilan de cornes, de bucrânes, dragués par les vents crus.*
>
> *Les Cavaliers sur les mesas, foulant la poterie des morts et les squelettes de brebis roses, consument en plein ciel un lieu de poudres et d'esquilles… Une aigle d'armorial s'élève dans le vent.*
>
> *Vents*, II $_{5, v\ 17\text{-}20}$ (212)

La première narration fait songer au roman d'aventure : un obstacle naturel, une falaise, risquant de bloquer l'avancée du héros – toujours occupé à atteindre un sommet –, celui-ci cherche un passage, prêt de toute façon à défier la nature en attaquant de front la difficulté si nécessaire – heureux de saisir là l'opportunité de prouver son courage. L'obstacle franchi, il prendra un repos (quelque peu spartiate, troquant l'"hôtellerie" pour la « coutellerie » d'une nuit passée à même le sol, "à la dure" dit-on familièrement) ; la gloire est à ce prix !

Ce héros, « du front nu pesant au cuir de frondes des rafales », ressemble au Michel Strogoff (cité dans *Poème à l'Etrangère*[13]) qui avance à contre-vent dans les monts Ourals et s'expose directement « au fouet de la bourrasque ». Nous sommes dans le même univers de l'aventure et les « Cavaliers sur les mesas » apportent même la touche d'exotisme qui rajoute au rêve du jeune lecteur.

Mais une seconde narration est présente, d'une façon tout aussi évidente : celle de l'ermite au désert. Il s'agit d'élire domicile dans un lieu des plus hostile où la roche est dénudée, « lieu de poudres et d'esquilles » où l'on ne saurait marcher sans que ne craquent les débris dont le sol est jonché – ce que nous fait entendre l'allitération : « bilan de cornes, de bucrânes, dragués par les vents crus ». Dans cette aridité, il faudra encore que l'ermite mène son « ascèse » faite de privations (jusqu'à ce que le squelette, à l'image de la roche nue, ne se fasse plus oublier sous la chair)[14], faite aussi d'exercices de maîtrise de soi, ainsi, sachant que Saint-John Perse a hésité entre « paria » et "yogi" [15], l'expression « coutellerie de pierre »[16] peut faire allusion à certaines pratiques spectaculaires des fakirs[17]. La révélation mystique est à ce prix !

Troisième narration, lisible en contrepoint, celle d'un moment de l'histoire géologique telle qu'on peut la reconstituer en observant attentivement les accidents du terrain. Notre extrait porte sans doute trace de la découverte éblouie du Grand Canyon du Colorado que Saint-John Perse avait faite, au printemps 1945, alors même qu'il travaillait sur son poème *Vents* (le mot "canyon" était d'ailleurs premier, dans le manuscrit, à la place de « fissures ») ; son ami Pierre Guerre rapporte ainsi le souvenir qu'il en conservait aux Vigneaux :

---

[13] *Poème à l'Etrangère*, II, $_{v\ 1}$ (169).

[14] L'accent circonflexe maintenu dans « bucrâne » rend encore plus visible la formation du mot : crâne de bœuf. Littré précise que les architectes de la Grèce et de Rome plaçaient une tête de bœuf décharnée comme ornement dans les métopes d'un temple ou au coin d'un autel.

[15] Palette du manuscrit 1, feuillet 17, conservé à la fondation Saint-John Perse : // paria / plus pauvre / yogi / lépreux |

[16] On retrouve l'expression, avec une légère variante, dans le développement suivant : « Et les terres rouges prophétisent sur la coutellerie du pauvre.[…] » *Vents*, II $_{6\ v\ 10}$ (214). À nouveau elle est associée à la chance d'une vision : « […] au front des hauts calcaires éblouis de présence. »

[17] mot qui en arabe signifie « très pauvre », cf. note précédente. Saint-John Perse parle « fakirisme » dans une lettre à Gustave-Adolphe Monod de mai 1906 (646).

« [...] ils se couchent sur des planches à clous, se balancent à des crochets enfoncés dans leur chair, se livrent à des jeûnes prolongés, se suscitent des difformités corporelles. Les fakirs sont accusés de se livrer à des pratiques criminelles ; en vendant des philtres d'amour, des charmes et des potions diverses, ils vivent de l'ignorance et de la crédulité des masses. Il ne faut pas les confondre avec les Yogis, dont les pratiques ascétiques ne sont pas destinées à éblouir la foule, mais constituent une discipline spirituelle. »

Dict. des religions, art. *Fakir*, citation n° 2, in *Le Grand Robert électronique*.

> « En descendant le canyon par un chemin escarpé, on voit toute la chronique de la terre. On peut lire géologiquement la paroi abrupte comme un grand livre d'archive. »[18]

Le passage de *Vents* nous donne à voir le travail de l'érosion, les bouleversements tectoniques, et le mot « bilan » a sans doute gardé son sens de "livre"[19] (où sont consignés les résultats des activités contradictoires en termes de perte et de gain). Ici, le grand livre est en formation, au niveau d'un « haut-fond », où il reçoit pour les garder dans la mémoire des sédiments (douceur de la « pâte mauve ») les différents apports rigides venus par désagrégation : « coulée de pierres » ou érosion éolienne : « dragués par les vents crus ». Tous les débris se retrouveront ainsi inclus dans la mémoire des calcaires, en attendant qu'un bouleversement tectonique ou la lente montée épirogénique mette à jour cette histoire, évoquée ici pour sa haute temporalité et parce qu'elle offre un cadre extrême au héros ; επ' εσχατα χθονος « Aux extrémités de la terre », disait Sophocle car les Grecs connaissaient deux appellations pour nommer la terre : γη (*gè*), bien sûr, – celle que l'on cultive, l'habitation des hommes, la patrie – et χθων, ονος (*Khthôn*, *khthonos*), terme utilisé par Homère et les Tragiques :

> « l'ancien nom de la Terre et de sa surface ; anciennement jamais considérée comme étendue cultivable et nourricière, ni comme substance […] plutôt sentie comme la surface extérieure du monde des puissances souterraines et des morts, et par là, volontiers comme ce monde lui-même »[20].

On perçoit bien dans cette définition que les trois aventures distinguées ci-dessus ont partie liée. D'ailleurs la lecture de *Vents* et d'*Amers* nous amène à les lire toutes au service d'une seule, une quatrième, celle du Poète dans sa phase de création transgressive. Cet extrait met en scène une dialectique du silence : « dur bâillon » (les vents étant avant tout destructeurs), et de la création littéraire : « nous coucherons ce soir nos visions princières » (où « coucher » s'entend non plus en termes de repos, mais bien en termes d'écriture, d'inscription). On se souvient de la volonté tenace exprimée dans *Amers* :

> […] *« Tu m'ouvriras tes tables dynastiques », dit le héros en quête de légitimité.*
>
> *Amers*, Str. IV, v 21 (301)

La fin du développement de *Vents* nous livre l'issue du combat :

> […] *Une aigle d'armorial s'élève dans le vent.*
>
> *Vents*, II $_{5, v\ 17\text{-}20}$ (212)

---

[18] Pierre Guerre, *Portrait de Saint-John Perse,* 1990, Marseille, Sud, p. 228.

[19] cf. « Dans les grands tomes du Basalte […] » *Vents*, III $_{3\ v\ 6}$ (222).

[20] Pierre Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque, Histoire des mots*, Klincksieck, rééd.1999.

Cet envol est le triomphe du ravissement, du délié, sur tout ce qui est débris dur, idée que partage l'étymologie commune à « squelette » et « sclérose ».

C'est cette virtuosité qui autorise, sinon le critique du moins le lecteur, à lire le mot « brève » comme un mot gigogne qui contiendrait : *rêve* / *Eve*, comme nous l'avons vu dans notre étude de *Vents*. Mais bien sûr le procédé le plus utilisé dans cette écriture pluri-narrative est la polysémie.

a) *Le rôle de la polysémie (et de l'homophonie)*[21]

« Ascèse » est un exemple très intéressant : aujourd'hui nous associons d'abord ce mot à la mystique, il évoque pour nous des privations, une extrême rigueur morale ; et bien sûr nous comprenons aisément qu'il puisse servir à décrire l'exigence de l'activité artistique (« Le Saint et l'artiste sont amenés, l'un comme l'autre, après les tentations et les luttes, à se faire une vie d'ascèse. »[22] disait André Maurois) ; mais on oublie un peu trop que le mot nous vient du grec et qu'avant d'être annexée par le christianisme la not ion d'ascétisme était différente ; ασκητης se disait de celui qui pratique des actions (voire des discours) plus particulièrement de l'athlète (ou du soldat) et qui devient meilleur par la constance de son entraînement (avec même une connotation d'embellis sement) ; on devine le passage du sens profane au religieux par l'idée d'exercices accomplis régulièrement, et intériorisation de la notion de beauté. Ainsi « ascèse » convient parfaitement aux trois narrations à héros humain que nous avons rapportées et à celle de la terre par l'analogie du dénuement et de l'écriture.

« Âpre » doit être lu également dans ses deux acceptions : concrète et morale. À l'origine (latin *asper, -um*) le mot signifie "rocailleux" (cf. *aspérité*) et en ce sens l'expression : « âpre coulée de pierre » serait en quelque sorte pléonastique ; puis par un emploi figuré, âpre s'est dit de quelque chose qui provoque une impression défavorable. Dans son premier sens « âpre » participe à ce champ de la rudesse qui dans cet extrait fédère des mots aussi différents qu' « élytres » et « sclérose » et tous ceux qui se rapportent à la pierre, ou à la mort des corps (ce qui fait beaucoup).

Il est dommage que l'étymologie d' ασκητης soit obscure, nous aimerions savoir à quel radical on a rajouté ce « a- » sans doute privatif. La pratique régulière d'exercices ayant pour but d'assouplir le corps, de lui donner plus de délié, nous ne serions pas surpris d'apprendre que le mot s'oppose à toute cette rigidité des choses mortes sur laquelle insiste le texte.

---

[21] Saint-John Perse joue des deux ; la distinction est d'ailleurs parfois difficile (cf. Christian Touratier, « Homonymie et polysémie », chap. 4 de *La sémantique*, *op. cit.*, pp. 85-116).

[22] André Maurois, *À la recherche de Marcel Proust*, VI, 4, Hachette, 1949.

« Coulée » – même si la proximité de « mesas »[23] suggère qu'il s'agit d'une coulée volcanique, donc solidifiée, pétrifiée – garde pour nous un peu de la valeur dynamique du verbe. Dans la narration première, focalisée à partir du héros qui lève le regard vers les sommets à atteindre la coulée est une force opposée à sa marche ; de la même façon que Michel Strogoff doit se courber sous le vent contraire de la bourrasque et affronter les pierres qui se détachent de la montagne, Le Héros de *Vents* avance à contre-vent et à contre-sens de cette coulée « âpre », c'est-à-dire rocailleuse et dangereuse. A l'inverse, quand on lit la narration trois, où le but à atteindre est le haut-fond sédimentaire, « coulée » reprend son mouvement naturel positif ; l'actant, d'opposant est devenu adjuvant, tout comme les vents qui draguent la surface terrestre des vestiges du passé.

Notons enfin, que « coulée » se dit aussi d'une écriture, que « mesa » en espagnol désignant la table[24], on peut y voir peut-être une allusion aux tablettes à écrire de l'antiquité[25] (lat. *tabula* ou *tabellae*), autant de significations qui inscriraient ces mots dans la narration de l'aventure poétique. De même, il est évident que le verbe "ravir", fortement polysémique, s'inscrit sur l'ensemble des parcours humains proposés.

Cette polysémie joue en synchronie mais aussi en diachronie, Saint-John Perse n'hésitant pas à redonner aux mots un sens étymologique parfois totalement oublié[26] :

> Par la mise en valeur de l'étymologie, le poète élargit la constellation sémique recouverte par le mot (sens originel et sens actuel se superposant dans l'esprit du lecteur) et parvient à retrouver le concret sous l'abstrait. Ainsi le mot flagrant se remet à flamber, la vanité se creuse de vide, l'aube retrouve de sa blancheur, et la lumière envahit le verbe élucider. »[27]

Ce procédé est donc d'une grande efficacité, non seulement il dit beaucoup en peu de mots, conformément à l'écriture persienne foncièrement elliptique, mais aussi il oblige le lecteur à percevoir toute la richesse, parfois oubliée, de notre langue. Redonner tous leurs sens « aux mots de la tribu » vaut peut-être mieux qu'en rechercher la pureté.

---

[23] Corinne Prinderre précise que l'expression « mesas d'argile » que l'on trouve en *Chronique* VI, v 11 (399), n'a pas de réalité géologique et qu'il faut donc voir là un lieu aménagé pour un culte, en l'occurrence une danse sacrée. Remarquons qu'il s'agira d'une danse mimant l'aigle. Corinne Prinderre, *Le mot "pierre" dans l'œuvre poétique de Saint-John Perse*, Université de Provence, Thèse de doctorat soutenue en décembre 2002, p. 119.

[24] Le manuscrit 1 montre que Saint-John Perse a songé à mettre « jusqu'aux tables » après « élytres ».

[25] « Princier » dit Littré, est « le même que *primicier*, dont il est la contraction. Lat. *primicerius*, le chef d'un corps, de *primus*, premier et *cera*, cire : celui qui est inscrit le premier sur la cire, sur les tablettes. »

[26] L'exemple le plus célèbre étant l'usage du verbe « séduire » dans *Anabase* X (111).

[27] Marie-Laure Ryan, *op.cit.* p. 83.

b) *Superposition narrative et allégorie*

Nous pensons utile de préciser que ce procédé de « superposition narrative » ne doit pas être confondu avec l'allégorie[28].

Dans l'allégorie, nous n'avons qu'une seule lecture sur laquelle on greffe une autre interprétation[29]. Ainsi dans le poème de Victor Hugo[30] :

> « Un jour je vis, au bord des flots mouvants
> Passer gonflant ses voiles,
> Un rapide navire environné de vents,
> De vagues et d'étoiles ; […]
>
> La mer, c'est le Seigneur que, misère ou bonheur,
> Tout destin montre et nomme ;
> Le vent, c'est le Seigneur ; l'astre, c'est le Seigneur ;
> Le navire, c'est l'homme.
>
> *Les Contemplations*.

Nous avons bien une narration, à la première personne, mais une seule ; l'interprétation à laquelle nous invite le poète à la fin en nous donnant la clé de l'allégorie ne sera que seconde, totalement surajoutée au texte. Celui-ci, jusqu'à la dernière strophe, n'offrait en effet aucune trace linguistique (ni lexicale, ni syntaxique) de son double sens.

Ainsi dans la parabole du bon grain et de l'ivraie[31] : « Celui qui sème le bon grain, c'est le Fils de l'homme ; le champ, c'est le monde ; le bon grain, ce sont les sujets du Royaume » etc.

Il y a successivité des deux sens, l'un littéral, l'autre allégorique.

---

[28] Nous n'ignorons pas la difficulté de définir ce terme qui peut recouvrir des réalités très disparates ; écoutons Patrick Labarthe : « Premièrement, la définition rhétorique oscille entre un sens restreint – une métaphore qui se prolonge – et un sens large qui comprend toute signification indirecte ou oblique. Deuxièmement, les deux traditions que constituent l'allégorie rhétorique – du côté de l'expression – et l'allégorie herméneutique – du côté de l'interprétation – confluent à partir de Saint Augustin et se mêlent durant tout le Moyen Âge, si bien que le terme "allégorie", tel que nous l'employons aujourd'hui, regroupe trois acceptions qu'il faut impérativement distinguer : c'est, d'une part, la *personnification* d'un être ou d'un objet porteur d'emblème ; c'est d'autre part, une méthode d'interprétation des textes, par la lecture d'un sens caché, autrement dit une *allégorèse* ; c'est enfin un mode d'engendrement textuel et iconologique, c'est-à-dire la production de textes et d'images à double lecture : nous parlerons, dans ce dernier cas, d'*allégorisme*. Troisièmement, toute une constellation sémantique s'ordonne autour de l'allégorie : ironie, énigme, fable, apologue, parabole, emblème, constituent comme la "suite" de ce trope royal. » Patrick Labarthe, *Baudelaire et la tradition de l'Allégorie*, Genève, Droz, 1999, pp. 22-23.

[29] Notre développement s'inspire de la communication de Joëlle Gardes Tamine et Marie-Antoinette Pellizza lors de la journée sur l'Allégorie organisée par l'Université de Provence le 09 05 2001 ; l'exemple qui suit est emprunté à cette intervention.

[30] Victor Hugo, *Les Contemplations*, Oeuvres Poétiques v. II, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1967, p. 485.

[31] Evangile selon Saint Matthieu, 13, 37-38.

c) *Superposition narrative et métaphore filée*

L'écriture pluri-narrative a plus d'affinités avec la métaphore filée (que pourrait illustrer *L'Albatros* de Baudelaire), mais nous ne pensons pas que les deux procédés doivent être confondus.

À la différence du poème de Victor Hugo, *L'Albatros* ne se contente pas en effet de présenter un récit, puis une invitation à l'interpréter sur un autre plan ; la façon de décrire les oiseaux indique, dans le corps même du texte, une contamination du littéral par le sens symbolique : l'albatros devient un « compagnon », un « roi », un « prince », il est doué de sentiments propres aux humains : « honteux », « piteusement ». Les deux sens ne sont plus dans une stricte successivité, ils sont en partie lisible simultanément, c'est pourquoi l'on parle ici de métaphore filée et non plus d'allégorie au sens restreint.

Pour autant ce modèle s'ajusterait mal à l'extrait de Saint-John Perse que nous avons analysé. D'abord parce que subsiste dans le texte de Baudelaire cette disqualification du récit, visible déjà dans le poème de Victor Hugo : la narration est donnée seulement en tant que prétexte, qu'illustration, d'un sens d'une toute autre importance. Il nous semble que Saint-John Perse ne se détourne pas si radicalement du réel.

Qu'on se souvienne de l'allusion à *L'Albatros* dans le poème *Oiseaux* :

> *Oiseaux sont-ils, de faune vraie.* […]
> *Ils n'en tirent point littérature.* […] *L'albatros de Baudelaire ni l'oiseau supplicié de Coleridge ne furent leurs familiers. Mais du réel qu'ils sont, non de la fable d'aucun conte, ils emplissent l'espace poétique de l'homme, portés d'un trait réel jusqu'aux abords du surréel.*
>
> *Oiseaux*, XII, v 5-6 (424-5)

Nous pensons qu'il n'y a pas là simple réhabilitation de l'œuvre d'art, si souvent dénigrée pour son caractère factice ; dans l'exemple de *Vents* qui nous occupait, Saint-John Perse attache beaucoup d'importance à l'aventure humaine du cavalier solitaire, ou de l'ascète yogi, et beaucoup d'intérêt scientifique à la formation du relief ; il suffit de parcourir sa bibliothèque personnelle pour s'en convaincre (pour ne rien dire de sa vie qui, même embellie dans le miroir de la Pléiade, fut toujours tournée vers le réel).

De plus la métaphore filée, comme l'allégorie, ne joue que sur deux lectures alors que la superposition narrative peut être plus complexe, comme nous l'avons vu.

Saint-John Perse ne renie évidemment aucune de ces deux techniques d'écriture que l'on retrouve souvent dans son œuvre.

Ce procédé de la superposition narrative justifie la réticence de Saint-John Perse à la lecture orale de son œuvre qui ne peut qu'en gommer les effets, il s'en explique d'ailleurs très clairement dans une lettre à Henri Peyre, de1956 :

> « Je suis hostile, en principe, à toute récitation poétique ; qui me semble, pour le français tout au moins, limiter ou fausser la portée de l'écrit sur ses multiples voies, concurrentes ou divergentes. (Admirable "duplicité" – ou multiplicité – de cette langue française, qui doit à son économie même de pouvoir libérer tant de suggestions simultanées ou associées, les mots y jouant, comme la monnaie, le rôle de signes "fiduciaires".) »[32]

[32] Washington, 19 août 1956, *O.C.*, p. 1072-3

II *Des cadres à transgresser*

Non seulement la composante narrative peut être introduite sous des formes et dans des proportions diverses, mais encore les cadres qu'elles institue canoniquement peuvent fort bien être transgressés. De la même façon que la poésie moderne a pu se jouer des anciennes contraintes de la versification, elle peut en ce domaine convoquer pour les détourner les structures typiques du récit.

Nous avons déjà parlé de la métalepse qui est une transgression particulièrement forte, et de la mise en abyme qui est un effet de brouillage aimé de Saint-John Perse parce qu'il s'inscrit dans un de ses traits de style : l'écriture par variations. Nous allons y revenir rapidement, pour mémoire, puis nous proposerons d'autres procédés qui participent de la même démarche.

1. La métalepse

Dans notre étude d'*Amers* nous avons distingué ce que l'on pourrait appeler une "pseudo-métalepse" de la métalepse véritable qui, elle, indique une transgression dans l'écriture narrative. Quand nous lisons : « te récitant toi-même, le récit, voici que nous te devenons toi-même, le récit » (378) nous avons une pseudo-métalepse dans la mesure où elle est censée se dérouler dans le monde de la diégèse et non pas dans l'écriture de celle-ci. La narration à ce stade n'est pas plus affectée que lorsque ce thème est repris dans *Oiseaux,* III, $_{v 2}$ (411) :

> *Tache frappée comme d'un sceau, elle n'est pourtant chiffre ni sceau, n'étant signe ni symbole, mais la chose même dans son fait et sa fatalité – chose vive, en tout cas, et prise au vif de son tissu natal* […]

Par contre, lorsque dans le passage d'*Amers*, lorsque la voix originellement collective du Chœur glisse insensiblement vers celle d'un narrateur hétérodiégétique décrivant la scène avec la hauteur de l'omniscience il y a métalepse narrative :

> *– 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 :*
>
> Chœur 5, $_{v 1}$ (380)

Métalepse narrative au service d'une métalepse thématique, ainsi pourrait être résumée la situation. Nous ne l'abandonnerons pas avant d'avoir mentionné le rôle joué par le masque dans ces jeux transgressifs.

Le mot « masque » entre dans l'œuvre de Saint -John Perse avec le recueil *Exil* (voir annexe 34 p. 433), mais c'est dans *Amers* qu'il est le plus présent avec 22 occurrences. Cette forte présence s'explique par le fait que ce poème rapporte une prestation orale inspirée en partie du théâtre grec. Il est question des « Tragédiennes » et il est normal que le masque soit à ce titre mentionné. Mais on constate une dissémination du mot bien au-delà de ce groupe de femmes : le masque est associé à la mer à six reprises, au désir, au sexe, à la divinité ; il y a même cette notation étrange : « les porcs sauvages fouillaient la terre aux masques d'or » (276) où il faut sans doute voir une métaphore de la moisson, mais il n'est pas exclu que « masque d'or » renvoie aussi aux fouilles archéologiques des tombes royales mycéniennes.

Une occurrence de masque pose un problème d'interprétation, celle qui intervient dans le dernier verset d' « Etroits sont les vaisseaux » :

> […] *Et nous tirons de sous nos lits nos plus grands masques de famille*
>
> Str. VII, v 7 (360)

« Famille » étant un des éléments rejetés de ce que nous avons appelé le monde clos (*Pn*1), il peut paraître étonnant qu'il intervienne là, juste avant la relance du Chœur. Une annotation de Saint -John Perse portée sur le livre de William Howitt, parlant des Tragiques grecs, explique sans doute ce verset :

> « These great writers, no doubt, beleive that what they described had taken place in earlier times. They saw around them great families gravely maintaining their descent from the gods ».[33]

Il s'agirait donc pour les habitants de la cité de renouer avec une origine mythique et de se montrer dignes de celle-ci.

Il faut donc sortir de notre cadre culturel moderne où le masque est souvent interprété comme une pratique hypocrite. D'ailleurs on restreint trop souvent le sens d'υποκριτης à celui d'acteur dramatique, c'est oublier son sens premier (que l'on trouve par exemple dans Homère[34]) qui est lié à l'interprétation des énigmes des songes. Dans le théâtre grec, comme dans les civilisations africaines[35], revêtir le masque, c'est en fait offrir une chance à la divinité d'advenir, c'est oser la transgression métaleptique entre le monde humain et l'univers divin. Quand le Récitant au paroxysme du rituel se

---

[33] William Howitt, *op.cit.* t. I, p. 343. Les soulignements sont de Saint-John Perse.

[34] Verbe υποκρινομαι : interpréter, expliquer ; Homère : ωδε χ'υποκρινναιτο θεοπροπος : *telle serait la réponse d'un interprète des dieux*. Cité dans le dictionnaire Magnien-Lacroix, p. 1962.

[35] Qu'on se souvienne de l'importance des masques africai ns pour les peintres parisiens du début du XX[ème] siècle.

transmue en poète de gloire c'est qu'il est arrivé à laisser parler la voix du masque[36] et c'est elle que l'on va acclamer, beaucoup plus que l'acteur qui, l'exploit accompli, rentrera seul à la ville.

Qu'on se souvienne de l' « Invocation » :

> *Récitation en marche vers l'Auteur et* ***vers*** *la bouche peinte de son masque.*
>
> *Amers, Invocation,* 6, v 5 (265)

Le mouvement souhaité vient bien à la rencontre du masque. Il faudrait se souvenir de cela chaque fois que l'on s'interroge sur l'importance du masque, ou des pseudonymes, chez Saint-John Perse[37].

Ultime verset du poème :

> *Et l'homme au masque d'or se dévêt de son or en l'honneur de la Mer.*
>
> *Amers, Dédicace,* v 12 (385)

2. Mise en abyme avec variation

Nous avons rencontré le procédé de la mise en abyme également dans notre étude d'*Amers* avec les trois "congés" donnés : celui des Amants, celui du Récitant et celui du narrateur premier. Chacun d'eux se situant à un niveau narratif différent : diégèse tierce pour les Amants, seconde pour le récitant qui appartenait à la prestation orale donnée devant un public, première pour le narrateur, représentant direct de Saint-John Perse dans son poème.

Cette mise en abyme, avant d'être clairement identifiée, peut avoir un effet de brouillage pour le lecteur qui n'ayant pas distingué clairement les niveaux narratifs ne comprend pas qu'on donne congé (par exemple dans la « Dédicace ») à un personnage qui vient de quitter la scène ; dans un second temps au contraire, elle souligne la structure de l'ensemble et justifie le titre « Dédicace » :

La racine indo-européenne du verbe "dire" avait à l'origine un caractère solennel, religieux, juridique ; notre langue au XIV^{ème} siècle a connu le mot "dicaze"[38] pour désigner « la consécration d'une église et l'anniversaire de

---

[36] On pense à cette remarque de Roland Barthes sur la déformation acoustique de la voix par l'intermédiaire du masque, qui rejoint notre remarque précédente sur l'espace chtonien : « […] les masques de la tragédie grecque avaient une fonction magique : donner à la voix une origine chthonienne, la déformer, la dépayser, la faire venir de l'au-delà souterrain. » *Fragments d' un discours amoureux*, p. 132.

[37] Saint-John Perse a choisi pour l'édition de la Bibliothèque de la Pléiade de faire figurer non sa photo comme le veut l'usage, mais la reproduction du masque réalisé par Andras Beck en 1970 (et conservé à la Fondation Saint-John Perse).

[38] Jacqueline Picoche, *Dictionnaire Etymologique du français*, p. 153.

cette solennité ». On peut penser que Saint-John Perse emploie « Dédicace » dans le sens de sortie du lieu consacré d'où le dépôt du masque d'or, dont nous parlions ci-dessus.

Cette mise en abyme narrative laisse un espace pour la variation. Nous avons signalé les différences thymiques, en simplifiant : passion des Amants, mélancolie du Récitant, exaltation du Poète ; il faudrait rajouter un autre constat : alors que les deux derniers congés arrêtent brutalement leur niveau narratif, le premier, celui des Amants, est suivi d'une courte extension : la séquence VII (nous reviendrons bientôt sur son pendant : la séquence I). Ainsi l'on nous dit ce qui se passe « l'hiver venu », lorsque la ville est dépourvue de ses Amants et que l'activité besogneuse accapare à nouveau les hommes. La mise en abyme des congés autorise sans doute le lecteur à imaginer une suite sensiblement identique pour les deux autres. Le jeu serait ici de suggérer un état de fait qui ne mérite évidemment pas de clore un tel poème, la séquence VII aurait valeur de prolepse narrative[39].

3. L'indistinction des voix

Il est de nombreux moyens pour contrecarrer la rigidité qu'apportent les cadres d'une narration à la structure d'une œuvre ; nous avons ainsi montré, avec notre relevé des mots « arène » et « foule », que l'usage d'un vocabulaire indistinct[40] pour des lieux et des personnages différents obligeait le lecteur à une grande vigilance ; un autre moyen consiste à brouiller l'origine des voix que l'on fait entendre.

Tout lecteur de Saint-John Perse s'est heurté à cette difficulté d'attribution de tel ou tel discours ; prenons quelques exemples au niveau des instances narratives :

---

[39] « [Désignons] par *prolepse* toute manœuvre narrative consistant à raconter ou évoquer d'avance un événement ultérieur » : Gérard Genette, « Discours du récit », *op.cit.* p. 78.

[40] Le travail d'auto-traduction de Saint-John Perse offre ainsi de multiples exemples de la préférence pour les termes abstraits liés à un contexte sacré : « Dès qu'un terme [a] pris, de par son évolution dans des contextes sociologiques marqués, des connotations restrictives, le poète lui [préfére] un terme plus neutre. Car le premier critère du terme, plus encore que celui de la référence historique, est celui de son information par le contexte. » Henriette Levillain, *Sur deux versants…*, *op.cit.* p. 324. Ainsi la traduction proposée par Chisholm : 'features" pour « faces » dans « sur toutes *faces* de ce monde » est refusée parce que le mot anglais désigne les traits du visage ; « la correction est intéressante puisqu'elle marque le refus du poète d'admettre la préférence de la langue anglaise pour le mot image, là où la langue française utilise un mot signe qui se situe à un niveau d'abstraction supérieur ». *Ibidem*, p. 273

a) *L'instance narrative indécise*

Revenons une dernière fois sur le dialogue des Amants d'*Amers*. Il est encadré par les deux séquences que nous évoquions ci-dessus : la I et la VII. Qui parle ? Dans la séquence VII, nous avons à deux reprises l'apostrophe « Amie,… » on peut conjecturer que c'est un homme qui parle, est-ce l'Amant ? On nous dit que les portes sont closes où habitaient les Amants pourtant le narrateur décrit avec précision les activités coutumières, les évoque-t-il de mémoire ou est-il à la ville ? Dans le dernier verset l'allusion à la parenté s'accorde mal avec ce que nous imaginons du voyageur…

Et dans la séquence I pourquoi n'y a-t-il pas de guillemets comme dans toutes les autres séquences de « Strophe » après le court chapeau d'introduction ? Ces séquences encadrantes sont-elles la preuve d'un nouvel enchâssement ?… Autant de questions qui ne recevront que des réponses possibles, mais pas certaines ; Saint-John Perse a brouillé les cartes, la lecture reste à jamais ouverte.

b) *Les glissements imperceptibles*

Prenons la Suite V d'*Anabase* (100-101) ; elle est structurée par une reprise de : « Je n'ai dit à personne d'attendre… » (verset 3 et 17). Mettons en regard le début et la fin de ce texte :

> *Pour mon âme mêlée aux affaires lointaines, cent feux de villes avivés par l'aboiement des chiens…*
>
> *Solitude ! nos partisans extravagants nous vantaient nos façons, mais nos pensées déjà campaient sous d'autres murs :*
>
> *« Je n'ai dit à personne d'attendre… Je vous hais tous avec douceur… Et qu'est-ce à dire de ce chant que vous tirez de nous ?… »*
>
> *Duc d'un peuple d'images à conduire aux Mers Mortes, où trouver l'eau nocturne qui lavera nos yeux ?*
>
> *Anabase*, V, v 1-4 (100)

> *« Solitude ! Je n'ai dit à personne d'attendre… Je m'en irai par là quand je voudrai… » – Et l'Etranger tout habillé*
>
> *de ses pensées nouvelles se fait encore des partisans dans les voies du silence : son œil encore plein d'une salive,*
>
> *il n'y a plus en lui substance d'homme. Et la terre en ses graines ailées, comme un poète en ses propos, voyage…*
>
> *Anabase*, V, v 17-19 (101)

Les échos sont nombreux d'un extrait à l'autre : « nos partisans » / « des partisans » ; mais les possessifs montrent un curieux glissement de l'instance narrative : « nos pensées » / « ses pensées », « nos yeux » / « son œil » ; on est passé de la première personne à la troisième et comme ce changement s'effectue sur des mots identiques force est d'admettre que le « Je » du début

et « l'Etranger » de la fin désignent le même personnage. L'instance narrative s'est déplacée, la distance s'est accrue avec les choses de ce monde.

Remarquons également que la première occurrence de « solitude » était hors guillemets, alors que la seconde est prise dans le discours direct comme si les propos ne s'adressaient plus aux mêmes allocutaires ; là encore l'intériorisation de la méditation éloigne le héros de son statut de conquérant pour le rapprocher de celui de poète.

De tels jeux transgressifs sont délices au lecteur attentif.

4. Les contaminations lexicales

Dominique Maingueneau[41], travaillant sur l'écriture des romans réalistes et tout particulièrement sur l'*Assommoir* de Zola, a étudié des glissements d'un type particulier : ceux qui affectent la frontière entre le narrateur et les personnages.

Il note que ces glissements (qu'il compare à des 'fondus enchaînés" cinématographiques) sont possibles quand il y a une contamination lexicale entre les propos du narrateur et ceux des différents personnages et que cette contamination est elle-même favorisée quand ces personnages ne sont pas des êtres individualisés. Il distingue alors « le membre quelconque d'une collectivité » du « personnage générique ». Ces notions peuvent être appliquées à l'écriture de Saint-John Perse, même si les buts poursuivis sont inversés par rapport à l'engagement de l'esthétique naturaliste. Celle-ci voulait décrire des milieux et faire entendre des sociolectes qui n'étaient pas facilement accessibles aux lecteurs cultivés de l'époque ; le narrateur, en tant que médiateur, à certains moments stratégiques de sa narration rapprochait donc son langage de celui des masses populaires. À l'inverse, les personnages qui interviennent dans l'univers persien ont un langage qui se rapprochera de celui du narrateur, souvent identifiable comme Poète.

Reprenons les distinctions de Dominique Maingueneau :

a) <u>*Le membre quelconque d'une collectivité :*</u>

Nous pouvons citer en exemple *Amitié du Prince* : le narrateur donne la parole à ceux qui tiennent des propos élogieux sur le Prince :

> *Ainsi parlant et discourant, ils établissent son renom. Et d'autres voix s'élèvent sur son compte :*
>
> *« … Homme très simple parmi nous ; le plus secret dans ses desseins ; dur à soi-même, et se taisant, et ne concluant point de paix avec soi-même, mais pressant,*
>
> *« errant aux salles de chaux vive, et fomentant au plus haut point de l'âme une grande querelle… A l'aube s'apaisant, et sobre, saisissant aux*

[41] Dominique Maingueneau, « Instances frontières et angélisme narratif », *op.cit*., pp. 74-95.

> *naseaux une invisible bête frémissante… Bientôt peut-être, les mains libres, s'avançant dans le jour au parfum de viscères, et nourrissant ses pensées claires au petit-lait du jour…*
>
> *Amitié du Prince*, II, $_{v\ 1\text{-}3}$ (67)

Les louanges sont à mettre au compte de personnages « membres quelconques » de la population administrée par le Prince ; elles sont rapportées dans un langage d'une tenue aussi élevée que le langage du narrateur, seuls les marques du discours direct et les points de suspensions viennent témoigner du procédé de la citation. Une telle proximité lexicale et syntaxique va permettre des glissements d'une instance à l'autre ; ainsi dans la suite I, qui elle aussi rapporte le point de vue des sujets du prince, la louange guillemetée va impliquer un « Je » qui ne se distingue nullement du « je » du narrateur :

> […] *j'ai entendu parler de toi de ce côté du monde, et la louange n'était point maigre :*
>
> *« … Nourri des souffles de la terre, environné des signes les plus fastes et devisant de telles prémisses, de tels schismes, ô Prince sous l'aigrette, comme la tige en fleurs à la cime de l'herbe (et l'oiseau qui s'y berce et s'enfuit y laisse un tel balancement… et te voici toi-même, ô Prince par l'absurde, comme une grande fille folle sous la grâce à se bercer soi-même au souffle de sa naissance…),* […]
>
> *« je dis ceci, écoute ceci :*
>
> *« Tu es le Guérisseur et l'Assesseur et l'Enchanteur aux sources de l'esprit ! Car ton pouvoir au cœur de l'homme est une chose étrange et ton aisance est grande parmi nous.* […]
>
> *Amitié du Prince*, I, $_{v\ 2\text{-}6}$ (65)

b) <u>*Le personnage générique*</u>

Pour D. Maingueneau le « personnage générique » n'est pas tout à fait identique au précédent, même si de nombreux points communs rendent parfois la distinction difficile. Il est en principe plus éloigné du *hic et nunc*.

> « On peut admettre que dans le cas d'une référence générique, minimalement, la référence ne renvoie pas à des individus spatio-temporellement délimités, mais à une totalité (classe, espèce…) grâce à une quantification universelle sur le mode *totus* et non *omnis* : la généricité porte sur la totalité comme telle, non sur tous les membres de cette totalité (cf. en particulier les expressions nominales en "*les* + N" : les ouvriers, les femmes…) »[42]

On aura reconnu les appellations d'*Amers* : « Les tragédiennes », « les patriciennes », etc.

[42] *Ibidem,* p. 79.

Certes nous avons montré des différences entre ces deux personnages génériques, mais elles tiennent plus à des comportements (par exemple face à la sexualité) qu'au lexique. D. Maingueneau parle alors de « gesticulation oratoire » (formule bien adaptée à nos Tragédiennes) et plus généralement de « l'ethos » du personnage.

C'est parce qu'une telle proximité lexicale existe entre ces personnages génériques que la voix collective du Chœur est possible sans rupture avec « Strophe » et c'est parce que ces personnages parlent la même langue, ou peu sans faut, que celle du Récitant que l'attribution de la voix guillemetée de « Chœur » est problématique.

Notons enfin que ce refus de Saint-John Perse de donner vie à des personnages précisément identifiés, nommés, et placés dans un cadre circonstanciel, est sans doute ce qui l'éloigne le plus de la narration traditionnelle ; ce choix d'une universalisation du propos est perçu par certains comme un vice rédhibitoire qui éloigne à jamais la poésie de Saint-John Perse de la narration. Nous espérons que cette étude aura prouvé qu'en suivant cette voie la critique se priverait d'outils d'analyse de première importance.

Pour l'anecdote, précisons qu'un prénom a failli échapper à cette règle : celui de « Patricia » que l'on trouve dans le deuxième feuillet du manuscrit d'*Amers* : *Am2* [43], daté de 1951. Avant que Saint-John Perse n'écrive par-dessus la variante « patricienne », le verset se présentait donc de la façon suivante :

~~« …~~ *Règle donnée du plus haut luxe : un corps de femme – nombre d'or ! et pour la Ville sans ivoires, ton nom de femme – Patricia ! »*

Version définitive :

« Règle donnée du plus haut luxe : un corps de femme – nombre d'or ! – et pour la Ville sans ivoires, ton nom de femme, Patricienne ! »

Amers, Str. I, 2 v 6 (274)

On voit que Saint-John Perse avait pensé à un jeu de mot sur la dignité romaine du Patriciat. Ainsi, « ton nom de femme » se comprenait-il mieux dans la première version.

« Ville sans ivoires » pouvant traduire en langage persien la République, on aura compris qu'en parlant de « Patriciat », Saint-John Perse songeait à

[43] Fondation Saint-John Perse ; inventaire : MS 17 I 258, *Strophe – Chœur*, 1951. 45f. numérotés.

Venise avec son rituel du mariage du Doge et de la Mer[44] d'où cette description d'une cité où les hommes votent « pour quelque bête ailée » et si proche de la mer qu'elle puisse dire :

> *« C'est brise de mer à toutes portes et mer à bout de toutes rues, c'est brise et mer dans nos maximes et la naissance de nos lois.*
>
> *Amers,* Str. I, 2 v 5 (274)

Mais la ville n'est pas nommée, et, de même, le jeu de mot n'a pas été retenu ; aucune allusion à une quelconque *Patricia* ne viendra faire exception à la règle qui veut qu'aucun nom propre ne soit donné ni aux locuteurs ni aux lieux de la diégèse dans ce poème.

[44] Saint-John Perse confirme à F. Kemp que : « l'anneau d'alliance » Str. I, 2 v 4 (274) fait référence à cette cérémonie. *op.cit.* p. 99.

III *De la fable au sujet*

1. Quid de la linéarité ?

On est parfois surpris, en lisant certains jugements catégoriques portés sur l'ordonnancement linéaire des poèmes de Saint-John Perse.

Par exemple un critique affirme, après une citation prise dans le poème *Vents*, en I, 6 :

> « Ce discours du Poète met un terme définitif au mouvement de destruction. Un autre thème se fait jour maintenant : celui du voyage. Le poète exhorte les hommes au dynamisme ; il les incite à entreprendre ce long voyage qui constituera la matière poétique de toute la deuxième partie de l'œuvre : "Qu'on se lève de partout avec nous !" »[45]

On laisse croire à la venue successive d'images qui seraient appelées par la linéarité des programmes narratifs. Les choses se passent-elles ainsi ? La réalité est plus nuancée, comme nous aurons l'occasion de le démontrer.

Une des plus graves sources d'erreur est sans doute la confusion entre la structure de la *fable* et celle du *sujet*.

Rappelons que la *fable* est indépendante de l'ordre d'apparition de ses éléments dans l'œuvre. Sa linéarité est celle des enchaînements logiques entre ses différents programmes narratifs. Elle est à reconstruire par le lecteur.

Le *sujet*, c'est au contraire la façon dont l'écrivain donne au lecteur connaissance des faits de la fable.

On peut se reporter aux travaux de Gérard Genette, et sa distinction entre la chronologie de la diégèse et l'ordre du récit.[46]

Affirmer, comme nous l'avons fait dans notre deuxième partie, que la fable du poème *Vents* comporte tous les éléments d'un schéma narratif canonique – par définition fortement liés par leur causalité –, ne permet

---

[45] Marcel Orianne, *Recherches sur la structure et l'imaginaire dans Vents de Saint-John Perse*, Louvain, 1970, p. 52. Malgré le titre de l'étude, la thématique domine et l'on cherche en vain l'analyse de la structure. C'est cette confusion que nous essayons de combattre dans les pages suivantes.

[46] Par exemple : Gérard Genette, « Discours du récit », *Figures III*, Seuil, 1972.

aucunement d'en déduire que le sujet présentera les faits avec la même linéarité.

2. De la fable au sujet : analepse et prolepse

Nous avons déjà remarqué que le poème *Vents* ne commençait pas par la situation initiale de la fable. Celle-ci est surtout développée dans la suite 5 du chant IV (mais pas seulement ; nous commenterons bientôt cette nuance lourde de conséquences). L'exposition est donc donnée au cours d'une analepse – définie par G. Genette comme l'évocation après coup d'un événement antérieur au point de l'histoire où l'on se trouve. Saint-John Perse, en faisant commencer son poème *ex abrupto* par le second programme narratif, fait coïncider le souffle des vents, donc ici de l'inspiration poétique, avec les premières lignes que le lecteur découvre lors d'une lecture initiale ; c'est ce que met en scène clairement le verset I $_{1, v\ 17}$ (180) :

> *« Ô toi, désir, qui vas chanter… » Et ne voilà-t-il pas déjà toute ma page elle-même bruissante*

Alors qu'en commençant par la situation initiale, cette naissance conjointe du poème et de l'action poétique n'eût pas été possible. Tout un ensemble de traits visent ainsi à donner l'illusion que le poète improvise à sa table de travail dans l'instant même où le lecteur découvre son texte. Mise en miroir de la genèse du poème[47] très fréquente dans les textes de Saint-John Perse et procédé fort utile dans un poème épique, qui se doit de privilégier l'action – au point que G. Genette y voyait même un topos formel de l'épopée, avant de nuancer son propos[48].

Dans le poème *Amers*, nous avons rencontré un exemple, à l'inverse, d'une prolepse ; du moins si l'on considère que la mise en abyme des congés laisse présager que l'exaltation causée par l'exploit du Récitant sera suivie elle aussi par un temps faible, de marée basse, où la terre à nouveau montrera « ses rotules » (359).

Analepses et prolepses ne sont pas les seules différences entre la fable et le sujet ; elles valent pour la chronologie des événements, mais il est d'autres variables qui entrent en jeu. Par exemple les traits d'un même programme narratif peuvent être disséminés, au lieu de n'apparaître que lors d'un moment précis du texte. Illustrons ce procédé sur un motif de *Vents*, celui du retour :

---

[47] « *Vents* is not only a poem but the record of its own genesis » René Girard, "Winds and poetic experience", in : *The Berkeley Review*, Winter 1956, Vol.1, n°1, pp. 46-52.
[48] Dans son *Nouveau discours du récit*, p. 21.

3. Traitement du motif du retour dans le poème *Vents* :

Prenons le motif du retour (*Pn*5) en nous limitant aux phrases où des verbes indiquent le changement de direction. Reportons ces extraits autour de la borne IV $_{3,\ v\ 1\text{-}3}$ (239) à savoir celle du renversement, ou *Pn*4, programme le plus court, le mieux délimité donc dans la fable. Nous obtenons le relevé suivant :

II $_{4,\ v\ 13}$ (209) :

> ***Ô toi qui reviendras****, sur les derniers roulements d'orage, dans la mémoire honnie des roses et la douceur sauvage de toutes choses reniées, qu'as-tu donc foulé là, sur les grands lits d'ébène et de burgau, de chair radieuse encore entre toutes chairs humaines, périssable ?*

IV $_{1,\ v\ 23\text{-}24}$ (234) :

> *Vous qui nous entendrez un soir au tournant de ces pages, sur les dernières jonchées d'orage* […]*, vous saurez qu'avec vous*
> ***Nous reprenions*** *un soir la route des humains.*

IV $_{3,\ v\ 1\text{-}3}$ (239) :

> *C'est à ce point de ta rêverie que la chose survint : l'éclair soudain* […] *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 déserter là ?… »*

IV $_{4,\ v\ 1}$ (240) :

> ***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,*

IV $_{4,\ v\ 13}$ … (241) :

> ***Nous reviendrons*** *un soir d'Automne, avec ce goût de lierre sur nos lèvres ; avec ce goût de mangles et d'herbages et de limon au large des estuaires.*

IV $_{4,\ v\ 15}$ (241)

> ***Nous reviendrons*** *avec le cours des choses réversibles, avec la marche errante des saisons, avec les astres se mouvant sur leurs routes usuelles,*

(On aura remarqué le motif de l'orage qui renforce la cohésion de ces occurrences).

On constate que l'anaphore « Nous reviendrons » intervient trois fois dans le même chant, après que le renversement a eu lieu ; cela conforte la thèse d'un sujet – exception faite de l'exposition rétrospective – qui suit dans son ensemble la chronologie de la fable. Pour autant, le relevé permet de nuancer cette dominante :

- Le verset du chant II est très proche de cette anaphore du chant IV $_{4}$, un simple changement de personne affecte le sujet du verbe qui reste au même temps. Or l'écart, en termes de pages, est important entre les deux pseudo-répétitions ; et si l'ordre chronologique justifie la présence de l'anaphore au chant IV, il faut conclure que la première occurrence est une sorte de répétition à rebours (peut-on oser cette formulation ? parler d'emploi "cataphorique" aurait le désagrément de suggérer un sens différent d'anaphore) ; c'est en tous cas une anticipation de la répétition du chant IV. Nous reprendrons ce problème de distribution, un peu plus loin dans notre étude.
- Le verset IV $_{1, v\ 23\text{-}24}$, mérite aussi un commentaire : l'emploi de l'imparfait marque un écart puisqu'il met au passé un événement qui n'est pas encore advenu, la rupture du dénouement n'intervenant que dans la suite 3 ; en toute bonne logique temporelle ce verset ne devrait apparaître que plus loin ; là encore le sujet distord la fable. Remarquons en passant le double sens de l'expression « au tournant de ces pages » puisque « tournant » s'applique aussi bien à la diégèse qu'au geste réel qui permet la lecture de celle-ci. Le verbe « reprendre » n'est pas chronologiquement justifié par rapport au repère du dénouement, mais il l'est par rapport au moment de la lecture des narrataires.

Ainsi sans nier la thèse d'un sujet à dominante chronologique, il convient de se méfier d'une lecture trop linéaire qui gommerait ces aspérités du style.

Dans son étude de ce poème, Richard Allen Laden[49] insiste à plusieurs reprises sur l'impossibilité de se contenter d'une lecture linéaire de *Vents* :

> «The cantos depend so heavily on intertwined strands of imagery that a linear reading oversimplifies and impoverishes the text. In many cases a linear reading is simply impossible; the poem shifts so rapidly from one context of imagery to another that we cannot do justice to the movement or even the sense of the poem in it. And a linear reading is not structural: it implies that the poem is composed of a huge number of totally discrete elements. »[50]
>
> « Although the broad direction of the "course" is clear, we cannot think of the poem as being a simple narrative of motion in time and space. »[51]

Il nous faut maintenant aller plus loin dans l'analyse stylistique en différenciant *sujet* et *structure*.

---

[49] R. A. Laden, *Saint-John Perse Vents : from theme to poetry*, Thesis, Language and literature, Yale University, New Haven, Connecticut, 1974.
[50] *Ibidem*, p. 314.
[51] *Ibidem*, p. 360.

IV *Du sujet au réseau d'images*

Le sujet, avons-nous dit, c'est la façon dont l'écrivain donne au lecteur connaissance des faits de la fable ; sa liberté est dans l'agencement, ce que l'on réduit souvent à l'ordonnancement : il peut anticiper, repousser à plus tard, ou suivre l'ordre chronologique et causal des événements.

Mais dans la poésie moderne, la liberté est bien plus grande, le sujet n'est pas, à lui seul, à l'origine de la structure. « L'histoire, en poésie, n'épuisant pas le sens d'une parole proférée »[52], le poète n'a pas seulement à ordonnancer une intrigue, qu'il nous donnerait éventuellement dans un ordre différent de celui de la fable ; plus important, pour lui, est de faire vivre les mots, les images, de les mettre en résonance.

Même s'il ne cautionne pas une poésie expérimentale (« transrationnelle » disaient les Formalistes russes), où tout message sémantique aurait disparu, les mots gardent pour le poète une très grande autonomie. Ecoutons, une fois encore Henri Maldiney parlant de la poésie contemporaine, et en particulier de celle d'André du Bouchet :

> « Le rapport à la langue de la parole poétique diffère de celui du discours. En langue les mots sont sans voisinage. Le discours les met en rapport. Ces unités de puissance de la langue s'y réalisent en unité d'effet. Mais elles le font à perte. Les mots doivent abandonner beaucoup de leur amplitude signifiante pour entrer en phase selon les rapports prescrits […].
>
> Si les mots en langue sont sans voisinage, si dans le discours ils sont en servitude mutuelle sous le régime de la copropriété de la phrase, dans la séquence poétique leurs rapports sont de pur voisinage. Une phrase de prose est portée de part en part par une visée intentionnelle. Tous les mots y sont orientés par une intentionnalité rectrice qui dès le départ de la phrase en anticipe la fin. Une séquence poétique se signale, tout au contraire, par l'autonomie des mots. »[53]

Aussi ramener la structure d'une œuvre au seul jeu des discordances entre l'ordre de l'histoire et celui du récit (ou "anachronies" narratives) serait trop réducteur. L'analyse d'une structure poétique doit prendre en compte non

---

[52] Saint-John Perse, « Préface pour Léon-Paul Fargue », *O.C.* p. 512.

[53] Henri Maldiney, *L'art, l'éclair de l'être* , Editions Comp'Act, coll. "Scalène", 1993, pp. 65-66.

seulement la thématique orientée, qui est celle de la fable et de son traitement dans le sujet, mais aussi la thématique spatialisée, pourrait-on dire, qui est celle de la mise en réseaux des images. Et celle-ci n'obéit pas à la même logique et n'appelle pas la même lecture.

> « Dans la séquence poétique les mots conservent leur autonomie. Chacun d'eux, tour à tour, entre en phase sous l'horizon de postériorité du précédent et ouvre l'horizon d'antériorité du suivant, en dehors de toute visée intentionnelle [...] »[54]

Concernant plus particulièrement Saint-John Perse la fin de la formule est sans doute excessive, par contre nous pensons que l'affirmation d'un horizon qui relie les mots entre eux doit être exprimée d'une façon encore plus audacieuse et cela pour deux raisons :

- d'une part, comme nous l'avons vu dans le développement précédent, "l'ouverture de l'horizon " ne se fait pas systématiquement dans le sens linéaire de la lecture : le mot ou l'image peut essaimer en amont de son apparition (qui n'est pas contemporaine de la lecture du texte),
- d'autre part, Saint-John Perse a toujours à l'esprit, et très fortement, les mots ou les images qu'il a déjà utilisés dans ses poèmes écrits antérieurement, si bien que "l'horizon de postériorité" déborde le cadre du poème que l'on a sous les yeux.

Esa Christine Hartmann[55] parle à cette occasion de « mémoire textuelle » et, exemples à l'appui[56], l'étend aux variantes non retenues des manuscrits[57] ; cette donnée permet bien évidemment de lever certaines obscurités du texte :

> « Eclairant des passages d'autres poèmes dont il garde et réinvestit le souvenir textuel, chaque poème s'enrichit des expériences linguistiques de l'œuvre précédente. Le phénomène de la mémoire textuelle explique un des fonctionnements innombrables et complexes de la démarche créatrice de l'écriture persienne, et s'accompagne d'une vertu herméneutique sur le s manuscrits le lien intratextuel livrant souvent la clé pour l'interprétation d'une expression difficile. »[58]

---

[54] *Ibidem*, p. 127.

[55] Esa 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.

[56] Voir par exemple son commentaire au sujet de l'expression « mouettes stercoraires » d'*Amers* (rapprochée, grâce à un passage supprimé du manuscrit d'*Oiseaux*, de la définition de la "mouette pillarde" du *Petit Robert*) pp. 173-178.

[57] Henriette Levillain proposait de même une extension aux corrections et annotations portées sur les manuscrits des traducteurs. « Ce corpus donne la même prise sur la genèse et le sens du poème qu'un brouillon manuscrit. » Henriette Levillain, *Sur deux versants...*, *op.cit.* p. 261.

[58] Esa Christine Hartmann, *op.cit.*, p. 173.

1. La dissémination régressive des images

Si l'on embrasse du regard tout un poème comme *Vents*, on s'aperçoit qu'il contient un nombre relativement restreint de grandes images privilégiées[59], mais que celles-ci sont morcelées en de très nombreux fragments épars. Cette fragmentation est une donnée essentielle de l'écriture persienne, même si notre problématique nous a fait privilégier la rigueur de la fable, il ne faut pas passer sous silence cette composante structurelle. D'autant qu'elle ne joue pas uniquement à l'échelle des mots ou des syntagmes ; ces grandes images privilégiées dont nous parlions prennent souvent la forme de modules narratifs[60], ainsi pour l'anecdote de la « piscine vide » que nous allons commenter.

a) *L'image de la piscine vide :*

Cette image de la piscine apparaît à trois reprises dans le poème. Pour bien la comprendre, il faut remonter d'abord à une anecdote de la vie de Saint-John Perse, rapportée par Charlton Ogburn[61] :

> « Nous sûmes plus tard, en dépit de sa farouche discrétion en matière littéraire, qu'il s'était attablé à l'aube pour écrire. Il emportait dans son carnet de voyageur – ce carnet noir à feuilles détachables que nous l'avions vu parfois tirer furtivement de sa poche – le premier état du long poème : *Pluies*, dont le texte définitif, daté de Savannah, devait être publié l'année suivante […]
>
> « Ce même jour, avant notre départ, Saint-John Perse avait voulu voir de ses yeux, derrière l'hôtel, la piscine vide en plein air où un étrange accident, aussi rapide que l'éclair, avait eu lieu récemment : une jeune femme athlétique, en pleine lucidité, descendue seule dans la nuit pour se jeter de haut dans la piscine qu'elle croyait pleine, se méprenant aux lumières électriques sur l'apparente transparence d'eau claire, s'était broyé le crâne, à fond de vide, contre l'émail…Il n'était pas, certes, facile de surprendre une pensée aussi elliptique, aussi fulgurante que celle de Saint-John Perse dans l'exercice de ses associations d'idées ; mais à quelques mots très simples dits devant nous, nous comprîmes bien que ce qu'il voyait là n'était pas sans lien pour lui avec le grand thème lustral vécu cette nuit dans son poème [*Pluies*] ».

---

[59] « En dépit de son aspect narratif, l'œuvre apparaît ainsi comme une variation autour d'éléments en nombre fini, dont l'inventaire exhaustif reste à faire ». Joëlle Gardes Tamine, *Saint-John Perse ou la stratégie de la seiche*, 1996, Publications de l'Université de Provence, pp. 98-101.

[60] Saint-John Perse adorait raconter à ses amis des anecdotes qu'il prétendait tirées de sa propre vie, on les retrouve souvent dans son œuvre poétique ; les exemples seraient innombrables et prouvent l'intérêt du poète pour ces courtes narrations.

[61] Relation de l'écrivain américain Charlton Ogburn, publiée en 1965 dans « Honneur à Saint-John Perse », in *O.C.* p. 1118-1119.

Contrairement à ce que pensait Charlton Ogburn, ce fait-divers n'a pas été exploité dans *Pluies*, mais dans le poème *Vents*. Relevons les trois occurrences du mot « piscine », en respectant leur ordre d'apparition.

Vents, II $_{2,\ v\ 21}$ (203) :

« Hiver sans thyrses ni flambeaux, Hiver sans roses ni piscines,

Vents, II $_{4,\ v\ 15}$ (209) :

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. Et cela est bien vrai, j'en atteste le vrai. L'ulcère noir grandit au fond des parcs où fut le lit d'été des Belles… Quelques passes d'armes encore, au bas du ciel d'orage, éclairent à prix d'or les dernières palpitations d'alcôves, en Ouest… Et que l'Aigle pêcheur, dans tout ce bel émoi, vienne à lâcher sa proie sur la piscine de vos filles, c'est démesure encore et mauvais goût dans la chronique du poète. – S'en aller ! s'en aller ! Parole du Prodigue.

Vents, II $_{5,\ v\ 8}$ (211) :

Et la Mort qui songeait dans la beauté des femmes aux terrasses, avivera ce soir d'un singulier éclat l'étoile au front de l'Etrangère, qui descend seule, après minuit, la nuit royale des sous-sols vers la piscine de turquoise illuminée d'azur. [62]

La première occurrence, non développée, n'a pas forcément un rapport avec le fait-divers, mais ce lien ne fait aucun doute pour les deux autres ; cependant la plus explicite, la plus proche de l'anecdote est la dernière. Ni la première occurrence, ni la deuxième, ne peuvent être comprises par le lecteur dans le sens de l'anecdote rapportée à Saint-John Perse ; il serait donc abusif de parler de l'exposition d'un thème qui serait développé par la suite.

Comme pour l'anaphore « nous reviendrons » qui provoquait, à rebours, un « ô toi qui reviendras » plus de dix pages auparavant, nous y voyons un phénomène que nous appellerons « dissémination régressive de l'image » (au sens où les géologues parlent d'une érosion régressive pour désigner l'affouillement fluvial par lequel le profil d'une chute d'eau recule vers l'amont).

Ce qui a sans doute arrêté l'attention du poète sur ce fait-divers c'est qu'il instaure une relation métonymique entre des éléments du réel, ordinairement éloignés : piscine et mort ; peut-être a-t-il appréhendé ce drame comme une actualisation du vieux mythe de Narcisse, où l'eau, la beauté, l'illusion et la mort, se trouvent également réunis.

En *Vents*, II $_{2}$, le mot « piscine » est donc comme une particule qui aurait échappé à l'attraction de sa planète d'origine, s'incorporant sans difficulté à un autre contexte. Mais, si l'on a conscience de la liaison entre ces

[62] Ce verset est entouré de deux autres (II 5 $_{;\ 9}$ et II 5 $_{;\ 6}$) où apparaît le verbe « *trahir* » !

occurrences, l'interprétation de « sans piscine » sera plus riche ; cela ne signifiera plus uniquement un monde de rigueur, sans le laxisme du Sud, mais aussi, un monde sans les pièges tendus par la mort ; ce que le héros épique ne modalise pas forcément d'une façon positive, lui qui s'écrit en *Vents*, II $_{5, v 9}$ (211) :

> *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 ! Et vous tiendrez plus forte, ô vents ! la torche rouge du réveil.*

Le risque maintient un salutaire degré de vigilance. La quête du héros-poète quittera donc les terres prises de glace.

On voit tout l'intérêt d'une lecture qui relie les éléments fragmentés de la même image. La tâche était facilitée par la proximité des occurrences qui appartenaient toutes au même chant mais il arrive que les échos à entendre soient plus éloignés.

La fragmentation crée un mouvement de dissémination (progressive ou régressive), il nous reste maintenant à étudier comment ces éléments de la mémoire textuelle vont se trouver captés par la force, inverse, attractive, des programmes narratifs.

2. L'attraction modalisatrice

Notre deuxième image, prise toujours dans le poème *Vents* sera celle de la grille de fer forgé – délimitation illusoire des limites d'un territoire, d'une propriété privée, symbole d'un monde mort, que les vents sont appelés à mettre à bas.

Cette image est disséminée dans tout le poème comme le montre le relevé suivant :

a) *Dissémination / attraction de l'image de la grille de fer forgé :*

Vents, I $_{3, v 18}$ (185) :

> […] *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* […]

Vents, II $_{1, v 18}$ (200) :

> […] *La nuit qui chante aux lamineries des Villes n'étire pas chiffre plus pur pour les ferronneries d'un très haut style.*

Vents, II $_{4, v 14}$ (209) :

Les vents peut-être enlèveront-ils, avec nos Belles d'une nuit, la fraîche demeure de guipure blanche aux ferronneries d'argent, et tous ses lustres à verrines et toutes ses malles de famille, les robes du soir dans les penderies, et les papiers de l'Etranger…

Vents, II $_{5, v 4}$ (210) :

[…] *Et les ferronneries de Veuves, sur les patios déserts, haussaient en vain contre le temps leur herse de corail blanc.* […]

Vents, IV $_{5, v 14}$ (245) :

« Nous en avions assez, prudence, de tes maximes à bout de fil à plomb […] *de ces marchandes d'antiquailles au coin des places à balcons d'or et ferronneries d'Abbesses* […]

Vents, IV $_{5, v 15}$ (245-6) :

« Et que dire de celui qui avait hérité un petit bien de famille […] *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 – dentelle de fer et d'or sous le masque des pampres, reliures de miel et d'or au creux des pièces en rotonde,* […]

La fragmentation est ici flagrante, l'image essaime dans trois chants sur quatre.

Notre démonstration va s'appuyer sur le mot « chiffre », aussi devons-nous rappeler d'abord sa signification dans ce fameux chant III, où il apparaît quatre fois :

Vents, III $_{2, v 12}$ (220) :

Enfin les hommes de science – physiciens, pétrographes et chimistes : flaireurs de houilles et de naphtes, grands scrutateurs des rides de la terre et déchiffreurs de signes en bas âge ; […]

Vents, III $_{3, v 1}$ (222) :

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.

Vents, III $_{3, v 14}$ (223) :

« Tu te révéleras ! chiffre nouveau : dans les diagrammes de la pierre et les indices de l'atome ;

Vents, III $_{6, v 12}$ (230) :

« Tu te révéleras, chiffre perdu !… Que trop d'attente n'aille énerver L'usage de notre ouïe […]

Comme on le voit, « chiffre », dans ce chant, a un sens très positif : c'est le chiffre d'un mystère, le cryptogramme, l'énigme, que la science, mais auss i la poésie, doivent percer, il fixe le but exaltant d'une recherche obstinée, il est mise en mouvement de forces tournées vers l'avenir.

Que se passe-t-il pour le mot « chiffre », quand il s'éloigne de ce chant III où il était dominant ?

Reprenons le verset II $_{1, v\ 18}$ (185) :

> […] *La nuit qui chante aux lamineries des Villes n'étire pas chiffre plus pur pour les ferronneries d'un très haut style.*

Et rapprochons-le du verset I $_{3, v\ 18}$ (200) :

> […] *et vous, haute grille d'or de l'Usinier, et le vantail ouv ragé d'aigles des grandes firmes familiales…*

On note que le mot « chiffre » subit fortement l'attraction de l'image de la grille de fer forgé et que son sens n'est plus tout à fait le même. « Chiffre » se charge d'un sens concret : il désigne maintenant cet entrelacement des initiales[63] du propriétaire, que l'on trouve en effet assez fréquemment dans les ferronneries des grandes manufactures.

Et le fait qu'il puisse désigner le monogramme du propriétaire – signe prudhommesque de richesse et de réussite bourgeoise vilipendée dans *Pn*1 – nous permet de mieux comprendre le verset II $_{4, v\ 7}$ (208) :

> *Présages en marche. Vent du Sud. Et grand mépris des chiffres sur la terre ! « Un vent du Sud s'élèvera… »* […]

Contrairement au chant III, « chiffre » s'est chargé de valeur négative : il est ici tourné vers le passé, vers le monde mesquin, figé, mort, que les vents se doivent de renverser, au même titre que les « ferronneries de Veuves » ou « d'Abbesses » !

Le poète exploite, certes, la polysémie, mais avec audace, puisque la modalisation du mot est inversée.

Dans l'usage poétique traditionnel, les différents sens du mot se superposent, le plus souvent sans s'exclure, mais ils ne peuvent dire à la fois deux modalisations contraires.

Le problème soulevé ici n'est pas tout à fait le même que celui des "champs stylistiques".

---

[63] Saint-John Perse a pensé à cette signification puisque le manuscrit 1 indique (feuillet 14) la variante "chiffre absurde" pour la formulation initiale "l'étrange paraphe", qui deviendra finalement « l'absurde par aphe de son col » II $_{4, v\ 6}$ (207).

On sait que Pierre Guiraud, analysant *À une passante* de Baudelaire, démontre que « ce cliché banal *bien loin d'ici*, à première lecture, prend toute sa force dans la perspective d'un *ici* baudelairien qui, à travers l'œuvre, engage le mot dans une situation pathétique ; c'est le lieu d'une condition terrestre, boueuse, close, angoissée, écrasée sous la fatalité du spleen, de la maladie et de l'échec »[64]. C'est ainsi que pour lui des mots appartiennent au champ stylistique d'un auteur. Et il est vrai qu'il y a chez Saint-John Perse des mots-clés qui prennent un sens particulier sous sa plume (comme le mot « sel »), quelle que soit leur occurrence dans son œuvre ; qui appartiennent donc à son "champ stylistique".

On sait aussi que Michael Riffaterre[65] a critiqué cette théorie en montrant que tout mot est à analyser en contexte.

Nous semblons donc le rejoindre en disant que le mot « chiffre » par exemple a changé de valeur d'une image réceptrice à l'autre. Mais il faut remarquer deux choses ; premièrement il ne s'agit pas là d'un mot-clé dans l'œuvre de Saint-John Perse[66], deuxièmement ce qui change n'est pas seulement son sens mais sa modalisation positive ou négative, ce qui est plus troublant pour le lecteur.

Autre exemple, le mot « sécheresse » rattaché au monde refusé en I $_{1, v 9}$ (179) et au procès libérateur en II $_{1, v 18}$ (200) :

I $_{1, v 9}$ (179)
Et d'éventer l'usure et la sécheresse au cœur des hommes investis,

II $_{1, v 118}$ (200)
Et nous vous dérobions, ô filles, à la sortie des salles, ce mouvement encore du soir dans vos chevelures libres – tout ce parfum d'essence et de sécheresse, votre aura, comme une fulguration d'ailleurs… […].

Ce n'est pas le sens du mot qui change, c'est sa portée affective.

Cela dit, nous en tirons bien des conclusions proches de celles de Michael Riffaterre, le même mot, employé dans la même œuvre (ici un même long poème) peut varier (de sens / de modalisation) en fonction du contexte immédiat, qu'il convient de privilégier. Mais il faut rajouter une donnée essentielle : il garde cependant la mémoire des autres sens.

C'est dire qu'on a tout à la fois une mise en état de vigilance du lecteur qui n'était sans doute pas pour déplaire à Saint-John Perse (qu'on se souvienne du verset II $_{5, v 9}$ (211), dont nous parlions un peu plus haut), et un appel à entendre des résonances lointaines.

---

[64] Pierre Guiraud « le champ stylistique du Gouffre de Baudelaire », *Orbis Litterarum,* Supplementum II, Copenhague, 1958, p. 76.
[65] Michael Riffaterre, *op. cit.* p. 219.
[66] 14 occurrences en dehors du poème *Vents* (en comptant les verbes composés et les occurrences où le mot est synonymes de nombre) ; 6 dans le poème *Vents*.

En tout cas, ce qu'il faut retenir, c'est que le phénomène d'attraction des éléments "libres" venus d'images fragmentées, permet une combi natoire d'une étonnante richesse. Combin atoire d'autant plus complexe que, tout au long du poème, cette image de la grille, du chiffre, se trouve "tressée" avec le champ sémantique, fortement positif, lui, du mot « fer » (voir annexe 31 p. 427) : métal de la grille, mais aussi de l'aile, du soc, etc. ; synecdoque des armes, de l'armure, de la guerre, de la violence ; ou des époques où la forge était un art du sacré... (Autant de connotations qui disent "la volonté de puissance", au sens nietzschéen du terme).

Avec l'image de la "piscine vide", nous avons montré comment un élément peut se détacher de sa sphère originelle pour s'incorporer à un autre contexte ; avec celle de la "grille de fer forgé", nous voudrions présenter l'opération complémentaire de ce tte dissociation : comment une image peut happer, s'agréger, un élément s'éloignant trop de son monde d'origine.

b) *Etats et processus*[67] *:*

Cette complexité nous invite à ne pas abandonner trop vite le verset II $_{1, v\ 118}$ (200) ; maintenant que l'on perçoit m ieux les connotations de « chiffre », prenons le verset dans son entier :

> *Et nous vous dérobions, ô filles, à la sortie des salles, ce mouvement encore du soir dans vos chevelures libres – tout ce parfum d'essence et de sécheresse, votre aura, comme une fulguration d'ailleurs… Et vos jambes étaient longues et telles qu'elles nous su rprennent en songe, sur les sables, dans l'allongement des feux du soir… La nuit qui chante aux lamineries des Villes n'étire pas chiffre plus pur pour les ferronn eries d'un trè s haut style.*

Pourquoi « ferronneries » intervient-il dans un contexte de l'ordre du fantasme érotique, alors qu'au chant IV le même mot s'appliquera aux grilles des « Veuves » et des « Abbesses » ? Pourquoi ce fantasme trouve-t-il écho dans le verset *Vents*, I $_{7, v\ 26}$ (196) ?

> *Comme on tenait au feu des forges en plein air le long cri du métal sur son lit de luxure,*

Parce que dans ces deux versets, on nous parle d'un procès et non d'un état. Dans l'univers de Saint-John Perse, désigner une action en train de se dérouler (ici un processus de fabrication), un mouvement, un schème, c'est dire la vie ; alors que l'objet final obtenu, lui, va très vite se ranger du côté de

[67] cf. « états-de-talité » et « états-de-processus » dans : Roman Ingarden, *L'œuvre d'art littéraire*, trad. P. Secretan, L'Age d'Homme, Lausanne, 1983, p. 167 et sq.

la mort. Et ce que nous voyons à l'œuvre dans l'art de la ferronnerie, serait tout aussi vrai si l'on parlait de littérature. Quand Saint-John Perse, dans son édition de la Pléiade[68], cite longuement l'article d'Arthur Knodel affirmant que : « Pour Saint-John Perse, l'œuvre d'art est un sous-produit accidentel ; ce qui compte c'est l'élan créateur et non le résultat de cet élan [etc.] », il nous cache, certes, tout le soin qu'il a pris pour défendre son œuvre (le prix Nobel n'étant rien moins qu'un accident de parcours) mais en même temps il nous dit, là, une cohérence poétique plus profonde que la frivolité de l'homme de lettres. Et cette pensée forte s'exprime dans *Vents* par le discrédit jeté sur les bibliothèques (ce lieu où, étymologiquement, l'on "entrepose" les "livres"), alors qu'il vibre de plaisir devant la « page bruissante » que l'inspiration visite.

Ces quelques exemples ont pour but de montrer que les éléments disséminés de ces images fragmentées sont accaparés par des programmes narratifs différents qui peuvent en modifier sinon le sens du moins la modalisation. Donc la notion de « mémoire du texte », fort utile à l'interprétation, doit être pensée dialectiquement avec la prise en compte du contexte narratif qui capte ces fragments pour son propre compte.

3. Modèles structuraux pour l'image persienne

En étudiant les images de la "piscine" et de la "grille de fer forgé", nous avons montré que leur structure, au lieu d'être circonscrite, se caractérise par un éparpillement de leurs constituants ; la fragmentation se fait avant, après (ou avant et après), une exposition relativement claire de l'image, son noyau en quelque sorte.

À ce stade de l'analyse pourrait suffire un modèle qu'on qualifierait volontiers de "pyrotechnique" (cf. « les vérificateurs de poudres et d'artifices » *Vents* III $_{4, v 25}$) : l'image éclate dans le ciel du poème, pendant que d'autres viennent se superposer à elle-même ; certaines images fusent ; d'autres explosent soudainement, sans se prêter à une spatialisation rayonnante, d'autres encore – au noyau central pauvre – engendrent de radieuses ramifications colorées, etc.

Mais ce modèle qui privilégierait une lecture "spatialisée" ne prend pas assez en compte le phénomène inverse de la dissémination qu'est l'attraction par des programmes inscrits, eux, dans une linéarité. Ce modèle rapprocherait trop la poésie d'une succession de tableaux que l'on contemplerait dans une

[68] *O.C.*, p. 1109.

sorte de gratuité émerveillée ; cela s'accorde mal avec l'univers de Saint-John Perse où la contemplation mystique elle-même est traitée en termes d'action.

Le processus persien est donc plus complexe.

On parle souvent de "constellations d'images", à cette métaphore rassurante d'un ciel serein peut-être faut-il substituer les modèles plus dynamiques qui sont en discussion dans les milieux de l'astrophysique moderne. À tout prendre, les images persiennes sont plus proches de ces nuages interstellaires qui par accrétion[69] ou sous le choc d'ondes extérieures vont se fragmenter (c'est-à-dire ici se construire en fragments) et donner ainsi naissance à des étoiles nouvelles avec éventuellement leur cortège de planètes ; compagnies d'étoiles[70] qui à leur tour passeront dans l'univers annexant au sein de systèmes nouveaux d'autres corps célestes "en exil".

Ce modèle suggère un mécanisme céleste qui s'auto-génère, et il s'est trouvé des critiques pour affirmer que tel était bien le cas en poésie, ainsi Yves-Alain Favre[71] :

> « L'image possède un pouvoir créateur et contribue à l'engendrement du texte et à son dynamisme. Le texte poétique progresse grâce à l'image qui le lance sur de nouvelles pistes ; le texte ainsi s'autogénère ».

Nous acquiesçons, mais pour notre part nous pensons qu'il ne s'agit pas d'un processus unique. L'autonomie des images (que Saint-John Perse est le premier à revendiquer[72]), qui consiste à laisser l'initiative aux mots[73], est au moins à mettre en regard de la volonté lucide du poète. Dans l'univers persien il y a un Créateur et qui manifeste plus d'une fois son intention narrative, ainsi que nous l'avons illustré. Au lecteur qui tente de comprendre ce "quasi-monde"[74] s'impose une saisie dialectique des champs traversés et des trajectoires suivies.

---

[69] Définition du Grand Robert : « Processus d'agglomération d'éléments matériels (du lat. médiéval *accretio* "action d'augmenter")».

[70] cf. *Anabase*, V, $_{v\,5}$ (100) ; dans le contexte ces « compagnies » désignent des étoiles filantes et sont donc à la fois captées par l'attraction terrestre et conquérantes de « l'astre domestique ».

[71] « Le savoir des Images dans le premier chant de *Vents* », in : Colloque *Mots et Savoirs dans l'œuvre de Saint-John Perse*, *op.cit*. pp. 365-377.

[72] « Secret du monde, va devant ! Et l'heure vienne où la barre / Nous soit enfin prise des mains !… J'ai vu glisser dans l'huile sainte les grandes oboles ruisselantes de l'horlogerie céleste » Dit le Maître d'astre et de navigation (282). Et l'Amante : « […] Qui t'ouvre en nous ses voies de mer ? Qui prend la barre, et de quelles mains ?… » (332).

[73] cf. Mallarmé, *Crise de* vers, 1896.

[74] cf. Paul Ricœur : « Si nous traduisons *mimèsis* par représentation, il ne faut pas entendre par ce mot quelque redoublement de présence, comme on pourrait encore l'entendre de la *mimèsis* platonicienne, mais la coupure qui ouvre l'espace de fiction. L'artisan de mots ne produit pas des choses, mais seulement des quasi-choses, il invente du comme-si. En ce sens, le terme aristotélicien de *mimèsis* est l'emblème de ce décrochage qui, pour employer un vocabulaire qui est aujourd'hui le nôtre, instaure la littérarité de l'œuvre littéraire… » *Temps et récit*, t. I, *op.cit*. p. 76.

V *Un art combinatoire*

Ce qui précède l'indique clairement, l'art de Saint-John Perse est d'une telle complexité qu'il interdira toujours toute approche unilatérale. Engager une étude narrative ne saurait se faire sans tenir compte des différents visages que peut prendre une narration, sans évoquer les transgressions et brouillages qu'elle permet, sans étudier les rapports qu'elle entretient avec des réseaux d'images qui auraient pu se passer d'elle (ce qu'ils font parfois puisque toute l'œuvre de Saint-John Perse n'est pas à dominante narrative).

Si les forces structurantes et transgressives sont si fortement présentes dans cette poésie, c'est que cette dernière témoigne d'une ontologie : Saint-John Perse entend faire vivre dans son œuvre deux notions qui peuvent paraître incompatibles pour un esprit trop rationnel :

- la démesure (l'obscurité du songe, le mystère de l'inspiration, l'incommensurable du désir…),
- et la lucidité[75] (maîtrise de soi et de son image ; de son écriture et de sa carrière…)

Courir le risque de l'*ubris* en maintenant le privilège de la connaissance.

Tout est dans la formule de *Vents*[76] : « Ivre, plus ivre, disais-tu, de renier l'ivresse… » (190) ; volonté d'atteindre un au-delà, non par la conciliation[77] des contraires mais par un dépassement violent, blasphématoire – la négation par exigence d'une essence supérieure. On l'aura compris, Saint-John Perse est ici redevable avant tout à la réflexion nietzschéenne.

---

[75] *Vents*, III $_{6, v\ 18\ et\ 23}$: « Homme infesté du songe, homme gagné par l'infection divine, / […] / Mais attentif à sa lucidité, jaloux de son autorité, et tenant clair au vent le plein midi de sa vision ».

[76] Michel Perrin, *op. cit.* p. 51 ne dit pas autre chose sur le chamanisme : « L'aptitude à se passer de la drogue quand on est un grand chamane [peut être] interprétée comme le signe d'une grande maîtrise ».

[77] *Vents*, IV $_{4, v\ 5}$: « Non pas appelé en conciliation, mais irritable et qui vous chante : j'irriterai la moelle dans vos os […] »

1. Apollon et Dionysos :

Comme souvent, quand on se penche sur la poésie contemporaine, la référence à la philosophie s'impose. Saint-John Perse a commencé à écrire dans un contexte culturel, artistique, fortement marqué par Nietzsche[78]. Et ses poèmes en gardent trace. D'abord au niveau de leur thématique, que l'on songe en particulier au poème *Vent*.

Citons, à nouveau, cet important passage de *La naissance de la tragédie*[79] :

> « 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 ».

Mais, plus profondément encore, l'influence de Nietzsche se fait sentir sur le traitement combinatoire de l'image et du poème tout entier ; Saint-John Perse a lu ce que le philosophe, dans la même œuvre, dit d'Héraclite :

> « Héraclite l'Obscur[80] compare l'énergie qui crée le Cosmos à un enfant qui rassemble des pierres en jouant, édifie des tas de sable et les éparpille »[81].

Nous avons là une formulation qui a le mérite de refuser l'exclusion de la "construction raisonnée" au nom de la "fragmentation inspirée" et *vice-versa*. La comparaison nous ramène à notre modèle cosmique où l'énergie créatrice naît des contradictions.

Nietzsche s'explique. Ce qui fait, à ses yeux, la supériorité de la tragédie grecque, et qui justifie son désir ardent d'en retrouver l'esprit, c'est qu'elle est tension entre deux « divinités » contraires qui s'exaltent l'une l'autre :

---

[78] cf. l'hommage à Nietzsche dans cette lettre à G. Frizeau de 1909 : « L'attrait n'en demeure pas moins très vif de ce puissant compagnonnage : très haute et stimulante hygiène de vivant contre toute paresse et contre tout quiétisme » Saint-John Perse, *O.C.* p. 742-744.
Qu'il y ait une présence forte des préoccupations philosophiques de son temps dans l'œuvre de Saint-John Perse est indéniable ; pour autant sa poésie ne peut être lue comme un conte philosophique, car, alors, les mots se feraient vite oublier au profit des arguments qu'ils porteraient. Il faut se souvenir du discours de Florence en hommage à la *Commedia* de Dante : « Œuvre de poète et non plus d'humaniste. Le seuil métaphysique n'est là franchi que par la connaissance poétique, l'évasion philosophique procède moins d'une spéculation que d'un sentiment. » *O.C.* p. 451.

[79] Nietzsche, *La naissance de la tragédie*, Trad. Cornélius Heim, Gonthier, coll. "Médiations", 1964, p. 136.

[80] cf. *Amers,* Strophe II : « Ils m'ont appelé l'Obscur et j'habitais l'éclat. » (283)

[81] Nietzsche *op. cit*. p. 157.

> « Apollon veut apporter la paix aux individus en traçant des frontières entre eux et il leur rappelle ces frontières, qui sont les lois les plus sacrées de l'univers, en exigeant d'eux qu'ils se connaissent et qu'ils observent la mesure. Mais pour que cette tendance apollinienne ne durcît pas la forme dans la froide rigidité de l'art égyptien, pour que, dans cette volonté de prescrire à chaque vague sa voie et son domaine, le mouvement du lac entier ne se figeât pas, la haute lame du dionysiaque venait de temps à autre submerger ce cloisonnement individuel où la "volonté" apollinienne visait à enfermer l'âme hellénique. L'impétueuse lame du dion ysiaque soulève alors les petites vagues que forment les individus, comme Atlas, frère de Prométhée, soulève le monde. »[82]

Que de mots mériteraient d'être commentés dans cette réflexion, qui ont des résonances dans l'univers persien ! Au premier rang desquels on trouverait « vague », et ses 26 occurrences dans le seul poème *Amers* ; mais aussi « frontières » que Saint-John Perse décline en : « bornes », « limites », « étranger »... tout au long de son œuvre.

D'un côté la « mesure » de l'homme conscient, habitant les limites de ce que les Grecs appelaient sa μοιρα (*moïra*[83]), sa part de destin[84] ; de l'autre la démesure dionysiaque. Et ce n'est ni Apollon, ni Dionysos, qu'il faut choisir, ni même une tiède et improbable synthèse[85] des deux, seule la tension entre ces exigences contraires, de l'art comme de l'âme h umaine, peut engendrer le grand art, qui n'est pas sans lien avec le Grand Œuvre.

---

[82] *Ibidem*, p. 67.

[83] Il est fait référence à la « bouche des Moires » dans *Images à Crusoé* (14) ; "moires" appartient aussi au vocabulaire maritime : mouvements d'eau créés par un brisant ; sens que Saint-John Perse souligne dans *Mer, Marines, Marins* de Paul Valéry, dans la coll. "Images du monde", Firmin-Didot, 1930, p. 7 ; le savait-il déjà quand il écrivait ce poème de jeunesse ?
Sur la notion de *moïra* on se reportera à l'article de Robert Davreu dans l' *Encyclopaedia Universalis* : « Destin, la Moire n'est ni fatalité, ni prédestination : elle fixe des limites à l'exercice et à l'accomplissement de la volonté humaine, elle ne la détermine pas ; elle borne la liberté humaine, elle ne l'empêche pas. Bien plus, si la liberté des dieux consiste précisément en ceci qu'ils acceptent des décrets qu'ils ont, contrairement aux mortels, le privilège de connaître et le pouvoir de contrecarrer, il n'y a de liberté pour les hommes que dans la mesure où eux aussi acceptent – même à contrecœur – la part qui leur est échue et s'efforcent d'en faire le meilleur usage, sachant que, quand leur «heure» sera venue, c'est seulement dans la mémoire des générations futures qu'ils pourront espérer se survivre. Le héros est ainsi le symbole de l'homme libre, c'est-à-dire pleinement homme : celui qui triomphe de la mort et du destin autant que le peut un mortel, non pas en les fuyant, ni non plus en les défiant d'une manière puérile, mais au contraire en en acceptant à la fois le risque et la nécessité. »

[84] cf. « *Data fata secutus*. Devise des Saint John », épigraphe empruntée à l'Enéide (v. 381) par Victor Hugo pour ses *Feuilles d'automne* (« J'ai suivi les destins qui m'étaient accordés »).

[85] Voir la distinction de G. Durand entre la notion de « système » et celle de « synthèse » dans *L'imagination symbolique*, pp. 67 et 85.

2. L'explication orphique de la terre :

Si la philosophie de Nietzsche amène Saint-John Perse sur les pas de Dionysos et d'Apollon, il est une filiation qui pourrait bien le relier au fils d'Apollon[86] : Orphée.

Non seulement par le thème de la descente aux Enfers, fréquent dans l'œuvre et prenant souvent la forme moderne d'une plongée dans le subconscient humain, (individuel et collectif) ou dans le Songe poétique[87], mais par une ambition littéraire qui remonte à Mallarmé, et passe par Apollinaire.

Verlaine, en vue d'une notice qu'il doit faire paraître dans le n° 296 de la série illustrée *Les Hommes d'aujourd'hui* , s'adresse à Mallarmé pour obtenir des renseignements sur sa biographie et sur son oeuvre. Celui-ci lui envoie 12 pages écrites rapidement au crayon où il précise le rêve suprême de sa carrière littéraire. Ecoutons-le, c'était en 1885 :

> « À part les morceaux de prose et les vers de ma jeunesse et la suite, qui y faisait écho, publiée un peu partout, chaque fois que paraissaient les premiers numéros d'une Revue littéraire, j'ai toujours rêvé et tenté autre chose, avec une patience d'alchimiste, prêt à y sacrifier toute vanité et toute satisfaction, comme on brûlait jadis son mobilier et les poutres de son toit, pour alimenter le fourneau du Grand Œuvre. Quoi ? c'est difficile à dire : un livre, tout bonnement, en maints tomes, un livre qui soit un livre architectural et prémédité et non un recueil des inspirations de hasard fussent-elles merveilleuses… j'irai plus loin, je dirai : le Livre, persuadé qu'au fond il n'y en a qu'un, tenté à son insu par quiconque a écrit, même les Génies. L'explication orphique de la Terre, qui est le seul devoir du poëte et le jeu littéraire par excellence : car le rythme même du livre, alors impersonnel et vivant, jusque dans sa pagination, se juxtapose aux équations de ce rêve, ou Ode.
>
> Voilà l'aveu de mon vice, mis à nu, cher ami, que mille fois j'ai rejeté, l'esprit meurtri ou las, mais cela me possède et je réussirai peut-être ; non pas à faire cet ouvrage dans son ensemble […] mais à en montrer un fragment d'exécuté […] Prouver par les portions faites que ce livre existe, et que j'ai connu ce que je n'aurai pu accomplir »[88].

---

[86] Selon Pindare ; IV^{ème} *Pythique*, v. 177-179.

[87] cf. Alain Deremetz, « Les mythes et la création », *Uranie*, n°1, Lille, 1991, pp. 35-36 : « Selon les versions les plus anciennes, ce n'est pas son épouse Euridyce qu'Orphée va chercher aux Enfers, mais bien le savoir poétique, dérobé et détenu par les dieux d'en bas, comme il l'est aussi par ceux d'en haut. » ; cité par C. Camelin et J. Gardes Tamine dans *Rhétorique profonde*, p. 80.

[88] Stéphane Mallarmé, « Autobiographie », *Œuvres complètes*, Gallimard, coll. "Bibliothèque de la Pléiade", 1945, p. 663.

Sans doute *Un coup de dé…* (1897) est -il le fragment tant attendu par Mallarmé.

Si l'on relit cette page en pensant à l'art de Saint -John Perse, on ne peut être qu'alerté par cette volonté de passer de pièces courtes à un Livre « architectural et prémédité », et par certains termes comme : « impersonnel », « aux équations de ce rêve » (où raison et songe, tout en gardant leurs polarités divergentes, coexistent).

Comme nous l'avons vu dans notre 1ère partie, Alexis Leger change de pseudonyme et ne devient "St-J. Perse" qu'à partir d' *Anabase*, c'est -à-dire au moment de cette rupture définitive d'avec les formes brèves rassemblées en recueils. Nous avons pu mesurer tout ce que le choix d'une forme longue entraîne dans son sillage, en particulier sur le plan narratif et sur cette combinatoire au niveau des images et de l'architecture du poème.

D'autre part cette absolue ambition – donner « L'explication orphique de la Terre » –assignée au poète par Mallarmé, correspond tout à fait à ce dessein de Saint-John Perse d'embrasser « le monde entier des choses ».

Saint-John Perse ne pouvait ignorer également le néologisme forgé par Apollinaire pour fédérer sous une même bannière tous les arts de son temps : l'« Orphisme ». Une des premières occurrences du mot, en mars 1913, dans une étude sur François Rude[89] explicite la volonté totalisatrice d'Apollinaire quand il introduit ce concept :

> « [Le] dramatisme[90] orphique qui est l'expression la plus large de notre époque, [renferme] la définition de toutes les tendances des arts et des lettres d'aujourd'hui, depuis le cubisme des peintres jusqu'au lyrisme de nos poèmes ».

Malgré de nombreuses tentatives, Apollinaire n'arrivera pas à imposer cette étiquette ; la manifestation collective de *Parade* , en mai 1917, lui redonne pourtant l'espoir d'une œuvre totale :

> « C'est un poème scénique que le musicien novateur Erik Satie a transposé en une musique étonnamment expressive […] Le peintre cubiste Picasso et le plus audacieux des chorégraphes, Léonide Massine, l'ont réalisé en consommant pour la première fois cette alliance de la peinture et de la danse, de la plastique et de la mimique qui est le signe de l'avènement d'un art plus complet. »[91]

Aussi lancera-t-il une autre dénomination :

---

[89] Guillaume Apollinaire, *Œuvres en prose complètes*, Gallimard, coll. "Bibliothèque de la Pléiade", t.2, 1991, p. 519.

[90] Dramatisme, ou simultanéisme, mouvement issu du poète Barzun. cf. en 1912 : l'essai *L'Ere du drame* et la revue *Poème et Drame*.

[91] *Programme de Parade*, mai 1917.

> « De cette alliance nouvelle […] il est résulté, dans *Parade*, une sorte de sur-réalisme[92] où je vois le point de départ d'une série de manifestations de cet esprit nouveau, qui, trouvant aujourd'hui l'occasion de se montrer, ne manquera pas de séduire l'élite et se promet de modifier de fond en comble les arts et les mœurs dans l'allégresse universelle, car le bon sens veut qu'ils soient au moins à la hauteur des progrès scientifiques et industriels »[93] .
>
> « Cette tâche surréaliste que Picasso a accomplie en peinture, que je m'efforce d'accomplir dans les lettres et dans les âmes, le jeune chorégraphe Massine l'accomplit dans l'art léger et jusqu'ici si convenu de la danse. »[94]

Mais la mort laissera, à d'autres que lui, le soin de faire fleurir ce nouveau vocable.

Saint-John Perse, ne sera « surréaliste que de loin », selon la célèbre formule de Breton, mais il est sans doute plus près de "l'Orphisme" : d'une part il a réalisé cette inscription de la poésie lyrique "impersonnelle" dans une forme ample – que Mallarmé n'avait fait que rêver – et d'autre part son esthétique des contours et de la transgression n'est pas sans rappeler l'esthétique cubiste, comme nous allons le découvrir.

---

[92] Première apparition du mot, encore écrit par Apollinaire avec un trait d'union. Dans une lettre à Paul Dermée postérieure au premier numéro de *Nord-Sud*, donc au 15 mars 1917, Apollinaire, se référant sans doute à une discussion récente, écrit : « Tout bien examiné, je crois, en effet, qu'il vaut mieux adopter "surréalisme" que "surnaturalisme" que j'avais d'abord employé. "Surréalisme" n'existe pas encore dans les dictionnaires, et il sera plus commode à manier que "surnaturalisme" déjà utilisé par MM. les philosophes ».

[93] *Programme de Parade*, mai 1917.

[94] inédit de 1917, *Pléiade*, t.2, p. 868

3. Liens avec l'esthétique cubiste :

Il peut paraître paradoxal de rapprocher Saint-John Perse du Cubisme ; comment le poète du Souffle pourrait-il s'apparenter à cet art de la rigueur géométrique appliquée aux objets les plus modestes : pipes, journaux, verres et autres instruments de musique ?

La collaboration artistique entre Saint-John Perse et Braque à l'occasion de *L'Ordre des Oiseaux* en 1962 pourrait justifier le rapprochement, mais on objectera que Braque ne s'est pas limité au seul cubisme et que le point commun entre l'esthétique des deux artistes remonte peut-être à l'admiration commune pour Gauguin. Aussi reviendrons-nous à l'analyse des poèmes.

Il est évident que dans l'écriture persienne, en regard de la luxuriance[95] existe une architecture d'une grande rigueur et celle-ci se montre ostensiblement : numérotation des suites, des développements, laisses souvent composées d'un même nombre de versets[96], répétitions d'une suite à l'autre [97], images encadrantes[98], antépiphore[99], etc.

De même le Cubisme ne peut être ramené uniquement au choix de certains motifs. Choix qui s'explique, d'ailleurs, non seulement par une volonté de rupture avec les écoles antérieures soumises aux grands sujets empruntés à la mythologie, à l'histoire, à la littérature, mais aussi à la nécessité pour la peinture de gagner son indépendance. L'esthétique cubiste est plus ambitieuse qu'il n'y paraîtrait au seul relevé de ses sujets[100].

---

[95] cf. Philippe Chomety : À première lecture, on peut faire un « constat de prolixité et de luxuriance » ; « cependant une lecture attentive du texte vient très vite remettre en cause cette première impression. Ce qui frappe à la lecture de *Vents*, c'est aussi l'aspect l acunaire du texte » *La concision dans Vents de Saint-John Perse*, Mémoire complémentaire de Maîtrise , Aix-en-Provence, 1998, p. 4.

[96] Par ex. dans le développement I_1 : 5 fois 4 versets ; I_2 : 2 fois 6 versets ; I_3 : 6 fois 5 versets ; I_5 : 2 fois 12 versets etc.

[97] cf. l'exemple en annexe 29 p. 422 sur les répétitions que nous appelons "externes", c'est-à-dire d'une suite à une autre, dans le poème *Vents*. On peut constater que 24 suites sur 26 contiennent des répétitions "externes" et 21 dès leur quatre premiers versets, dont 18 dès le tout premier.

[98] Du cheval dans *Anabase*, de l'arbre dans *Vents*…

[99] cf. Dictionnaire *Gradus*, p. 51 : « Répétition d'une même formule ou d'un même vers en début et à la fin d'une strophe ». Bernard Dupriez, *Gradus, Les procédés littéraires*, coll. "10/18", 1984.

[100] Denis Milhau : « Le cubisme propose une révolution dans l'ordre de l'art figuratif pour y introduire, par la production des œuvres, la fonction de signifier l'ensemble de l'expérience du réel au lieu de s'en tenir à la représentation immédiatement reconnaissable par le voir de tout ce qui est visible : le référent de l'œuvre n'est pas le concret sensible, mais tout réel en tant qu'il est signifiable ou connaissable ».
Denis Milhau, « Sur la sculpture cubiste », in *Le cubisme*, (Colloque d'Histoire de l'Art Contemporain tenu en nov. 1971 à Saint-Etienne), Université de St-Etienne, 1973, p. 125.

Une des problématiques majeures posées par les peintres du début du siècle, et tout particulièrement les peintres cubistes, était de savoir comment se dégager du dogme de la perspective, qui semblait incontournable depuis la Renaissance. L'art antérieur à l'invention de la perspective était considéré comme irrémédiablement inférieur, primitif. Mais ne pas remettre en cause cette technique, en particulier après l'invention de la photographie, c'était condamner la peinture à rester un art de reproduction, autant dire un artisanat habile, plus qu'un domaine artistique au sens moderne.

On sait comment les peintres dits "cubistes" résolurent ce qui paraissait une aporie. Refusant l'abstraction, ils ne cessèrent pas de prendre un sujet (certes, souvent insignifiant) et mirent en avant un travail sur la structure interne du tableau – faisant en sorte que le regard du spectateur ne puisse pas s'évader aussi facilement du tableau vers la réalité.

Par un biais différent, Saint-John Perse, voulant rompre avec le découpage des recueils en multiples poèmes, se trouve confronté à une problématique similaire : comment narrer sans renier le poétique ? Son travail sur la structure ne pouvait que rencontrer (consciemment ou non[101]) les préoccupations des peintres de son temps.

La fragmentation de l'image, qui coexiste avec une structure qui se donne à voir[102], n'est pas sans rappeler ces toiles du cubisme – synthétique surtout –, où les contours (d'une guitare par exemple) ne correspondent pas avec la distribution des couleurs ou des matières qui traitent du même objet. Là aussi les notions de contours et de transgression se trouvent particulièrement pertinentes pour aborder l'œuvre.

Analysons plus précisément ce qui dans le travail stylistique de Saint-John Perse peut correspondre à l'esthétique cubiste ; non pour prouver une quelconque influence de la peinture sur la poésie, ni surtout pour accréditer l'étiquette "poète cubiste" (que même Reverdy refusait), mais tout simplement pour approfondir ce climat intellectuel dans lequel s'inscrit Saint-John Perse.

---

[101] On cite toujours ce passage d'une lettre à sa mère écrite de Chine en 1917 : « seule la musique (…) fait ici dangereusement défaut. Du reste, de tout le reste, et en particulier de tout l'art plastique, comme on s'en passe aisément ». (*O.C.* 895) Mais, après le travail de Catherine Mayaux peut-on accorder beaucoup de crédit à une telle affirmation ?
Pour les rapports de Saint-John Perse avec la peinture : voir également Roger Little, « Saint-John Perse et les arts visuels », *in Revue d'Histoire littéraire de la France*, n°2 mars / avril 1986, pp. 220-234.

[102] cf. René Nelli : « Il y a dans tout poème valable des effets de correspondance et de symétrie, des rapports qui aspirent à être saisis comme par la vue. Et cette visualisation relative tend à faire du poème moderne un faisceau de coexistence, un objet. Le temps n'y a aucune place, sinon, à la limite, la durée, parallèle à la nôtre, du tableau que l'on parcourt. » René Nelli, « Le Temps imaginaire et ses structures dans l'œuvre poétique », in *Cahiers internationaux de symbolisme*, 14, pp. 53-67.

a) *Un art de conception :*

> « Ce qui différencie le cubisme de l'ancienne peinture, c'est qu'il n' est pas un art d'imitation, mais un art de conception qui tend à s'élever jusqu'à la création. » Apollinaire [103].

Ce principe a poussé les peintres cubistes à ne donner que quelques détails d'un objet, laissant au spectateur "concevoir", à partir d'eux, une totalité ; ainsi les ouïes du violon et une esquisse de la volute suffiront à Picasso pour dire l'instrument entier[104].

Une figure rhétorique correspond assez exactement à ce procédé, c'est la diatypose[105] et Saint-John Perse en fait un usage des plus remarquables. Quelques exemples pris au chant III de *Vents* suffiront à montrer toute la virtuosité de Saint-John Perse pour donner à voir tout un comportement ou une attitude en un minimum de mots ; il y a là plus qu'une figure passagère, mais un fait de style, débouchant sur de pures merveilles de concision :

Vents, III $_{1, v 3}$ (217) :

> […] *Disputeurs de chances aux confins, qui sur les plaines bleuissantes menaient un œil longtemps froncé par l'anneau des lunettes.*

Vents, III $_{1, v 6}$ (217) :

> *Les Cavaliers sous le morion, greffés à leur monture, montaient, au grincement du cuir, parmi les ronces d'autre race… La barbe sur l'épaule et l'arme de profil* […]

Vents, III $_{1, v 8}$ (218) :

> […] *ils émergeaient, la lèvre haute au croc du rire, dans les trouées de fièvre du ciel bleu, fouettés d'alcools et de grand vent.*

Vents, III $_{2, v 4}$ (219) :

> *Et puis vinrent les hommes d'échange et de négoce. Les hommes de grand parcours gantés de buffle pour l'abus.* […]

Vents, III $_{2, v 7}$ (219) :

> *S'en vinrent aussi les grands Réformateurs – souliers carrés et talons bas, chapeau sans boucle ni satin, et la cape de pli droit aux escaliers du port :*

Philippe Jaccottet, parfois critique devant la rhétorique de Saint-John Perse, admire lui aussi cette attention au réel :

---

[103] Guillaume Apollinaire, « Méditations esthétiques ; les peintres cubistes », in: *Œuvres en prose complètes*, t.2, Gallimard, Pléiade, 1991, p. 16.
[104] Exemple *Le violon « Jolie Eva »* de 1912.
[105] Hypotypose réduite à quelques mots, dit le *Gradus*, *op.cit*.

> « Quand on lit cette simple ligne […] : « Il vient aux lignes de suture un revêtement doux de petites algues violettes, comme du poil de loutre » (il s'agit des murs des quais léchés par la mer), comment ne pas s'émerveiller de l'attention du regard, de la justesse du langage, et ne pas donner raison, avec lui, aux choses contre les idées ? Comment ne pas lui reconnaître le don de *révélation* ? Mais le poète, ici, est moins occupé à *louer* à tout prix le monde qu'à simplement le *montrer*. »[106]

b) *L'énumération et la fragmentation des plans :*

> « Un Picasso étudie un objet comme un chirurgien dissèque un cadavre. »
>
> « Imitant les plans pour représenter les volumes, Picasso donne des divers éléments qui composent les objets une énumération si complète et si aiguë qu'ils ne prennent point figure d'objet grâce au travail des spectateurs qui, par force, en perçoivent la simultanéité, mais en raison même de leur arrangement. » Apollinaire[107].

L'énumération est un procédé fréquent chez Saint-John Perse ; plus que les suites homologiques, il est des énumérations proches de l'esthétique cubiste qui donnent à voir comme en les rabattant sur la linéarité du verset[108] les palettes des manuscrits (nous pensons par exemple à la suite 4 du premier chant de *Vents*).

Quant à la notion de simultanéité, nous l'avons déjà rencontrée en étudiant la superposition narrative rendue possible par un certain usage de la polysémie (procédé essentiel pour Saint-John Perse qui ne manque pas de le rappeler à ses traducteurs quand ils risquent de réduire l'équivoque d'une expression[109]).

Notre étude menée sur la narration entre donc en convergence avec ce que d'autres critiques ont pu maintes fois reconnaître sur le plan des figures de style :

> « On n'aura jamais assez dit à quel point, chez Saint-John Perse, l'ambiguïté est, selon toutes les variétés de la rhétorique classique et les variantes de l'invention personnelle, l'articulation de la pensée et de l'image la plus signifiante. Qu'elle s'appelle, en effet, syllepse – emploi d'un mot au

---

[106] Jaccottet, Philippe, *L'Entretien des Muses*, Gallimard, 1968, pp. 31-41. (les deux textes suivants datent de 1965 et de 1966).

[107] *op. cit*. p. 10 et 23.

[108] Le lecteur nous fera peut-être observer que nous nous rapprochons dangereusement de la formulation des axes paradigmatique et syntagmatique que nous prétendions éviter dans notre première partie, mais il remarquera qu'il ne s'agit nullement ici de définir la poésie, ni même une quelconque fonction « poétique » du langage.

[109] cf. les observations faites à T.S. Eliot pour la traduction d'*Anabase*, *O.C.* p. 1145.

> propre et au figuré – ou diaphore – répétition d'un mot déjà employé avec une nouvelle nuance de signification, amphibologie – ambiguïté d'origine morphologique ou syntaxique – ou homonymie, jeu de mots et équivoque, elle a toujours comme but d'obtenir du lecteur qu'il procède à une lecture double et parfois même plurielle. »[110]

c) *Le collage :*

En partant de l'emploi du collage par les peintres surréalistes, « on peut considérer que l'œuvre de Saint-John Perse est un collage généralisé »[111].

Pour les cubistes, par contre, le collage a un sens plus restreint :

> « L'objet réel ou en trompe-l'œil est appelé sans doute à jouer un rôle de plus en plus important. Il est le cadre intérieur du tableau et en marque les limites profondes, de même que le cadre en marque les limites extérieures. » Apollinaire.[112]

Il a pour fonction de contester l'art figuratif et perspectiviste en introduisant dans le tableau un objet du réel, n'appartenant donc pas au champ traditionnel de la peinture de chevalet. Ainsi, pour se limiter aux deux œuvres qui ouvrent la voie à ce procédé, citons la très célèbre *Nature morte à la chaise cannée*, de Picasso où le peintre a intégré dans sa composition un morceau de toile cirée, et *Compotier et verre*, de Braque où se trouvent utilisés des morceaux d'un rouleau de tapisserie imitant le bois.

En ce sens plus restreint, Saint-John Perse ne ferait des collages que lorsqu'il intègre dans son œuvre des définitions d'ouvrages spécialisés sans presque les retoucher (et encore faudrait-il qu'il signale stylistiquement cette présence pour que l'effet soit comparable). Aussi notre comparaison entre les deux esthétiques nous oblige plutôt à rapprocher les "collages" des uns aux "montages" du poète. D'ailleurs la source commune aux deux procédés pourrait bien être le cinéma.

---

[110] Henriette Levillain, *Sur deux versants…*, *op.cit.* p. 286.
[111] Joëlle Gardes Tamine, « De la multiplicité des apparences à l'unité de l'Être : le collage » pp. 93-104, in : *Saint-John Perse ou la stratégie de la seiche*, Publications de l'Université de Provence, 1996.
[112] *op. cit*. p. 22.

Donnons un court exemple de montage dans le poème *Vents* :

> *… C'étaient hier. Les vents se turent. – N'est-il rien que d'humain ?*
> *« À moins qu'il ne se hâte, en perdra trace ton poème… » Ô frontière, ô mutisme ! Aversion du dieu !*
> *Et les capsules encore du néant dans notre bouche de vivants.*
>
> *Vents*, IV $_{1, v\ 1\text{-}3}$ (233)

Les deux premières phrases laissent présager une narration traditionnelle (imparfait / passé simple ; déictique temporel). Pourtant cette narration est aussitôt brouillée par un entrelacs de phrases courtes (parfois nominales), que le lecteur a déjà lues :

- *« À moins qu'il ne se hâte, en perdra trace ton poème »* est en III $_6$ (avec légère variante).
- *Aversion du dieu* est en II $_5$.

ou qui reprennent un thème antérieur :

- *N'est-il rien que d'humain* fait écho à la problématique : *C'est de l'homme qu'il s'agit* , antépiphore de III $_4$ et la phrase se retrouvera reprise en IV $_2$.
- *Capsules encore du néant* poursuit le thème de la mort développé en III $_6$ et sera repris en IV $_2$.

On le voit, dans un espace très bref, un travail de montage, complexe, vient faire éclater le strict cadre de la laisse et interrompre le fil narratif[113]. Nous sommes très proches des cubistes dans leur morcellement des plans.

Le cadre de la phrase peut, lui aussi, être contrecarré par une lecture "diagonale", comme on le constate un peu plus loin dans le même développement, avec le traitement réservé à l'adverbe « toujours » :

> *Amour, aviez-vous donc raison contre les monstres de nos fables ?*
> ***Toujours** des plaintes de palombes repeupleront la nuit du Voyageur.*
> *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 !…* [114]
>
> *Vents*, IV $_{1, v\ 19}$ (234)

---

[113] cf. aussi ce que nous avons dit dans notre chapitre concernant la fable du poème *Vents* sur les versets qui suivent ce passage concernant :

- le cadre logique qui est contesté avec l'expression « s'inscrivent en faux dans la chair de la femme »
- et l'hypallage : figure emblématique de la transgression des contours, puisqu'elle consiste à déplacer l'information sur d'autres mots que ceux objectivement concernés (« *vagissant* »).

[114] On pense au *« Toujours ! Toujours »* du poème *Cauchemar* de Verlaine, où il est justement question d'un cavalier.

d) *Emprunts aux arts premiers :*

Enfin, nous avons rencontré de multiples exemples d'un syncrétisme culturel qui faisait se côtoyer – comme dans *Oiseaux* – des références aux « vieux pilotes de Chine et d'Arabie » aux « cavaliers d'Asie centrale » aux « Eskimos » aux « vieux poètes Song », etc. Brouillage chronologique et spatial introduit pour que l'on ne puisse pas se contenter d'un référent immédiat et univoque. Le livre très annoté de sa bibliothèque : *The History of the Supernatural* [115] porte ce sous-titre tout à fait significatif : « *in all ages and nations and in all churches Christian and pagan demonstrating a universal faith* ». On pense à la réponse faite à Paul Claudel qui, dans son étude de *Vents*, notait que le mot « Dieu » était évité…« religieusement » :

> « Il n'est que trop vrai que je doive, scrupuleusement, m'interdire de mésuser d'un mot marqué aujourd'hui d'acception confessionnelle, tant que les notions métaphysiques d'absolu, d'éternité ou d'infini ne peuvent rejoindre pour moi la notion morale et personnelle qui est à la base des religions révélées. La recherche en toute chose du "divin", qui a été la tension secrète de toute ma vie païenne, et cette intolérance, en toute chose, de la limité humaine, qui continue de croître en moi comme un cancer, ne sauraient m'habiliter à rien de plus qu'à mon aspiration. »[116]

Ah ! qu'en termes diplomatiques ces choses-là sont mises ! Cette « intolérance » aux limites était celle chantée dans le poème :

> *« Enlèvement de clôture, de bornes… Apaisement au cœur du Novateur… Et sur le cercle immense de la terre un même cri des hommes dans le vent* […] *»*
>
> *Vents*, I $_{6,\ v\ 42}$ (193)

Du mot latin *tolerare*, "supporter", on glisse à *tollere*, "soulever", "emporter", qui partage avec le premier la même racine indo-européenne. Chacun de nos grands poètes a choisi sa voie et celle de Saint-John Perse lui permet d'ouvrir sa poésie à la parole sacrée immémoriale et aux rites de toute l'histoire humaine. Comme Picasso intégrant dans son art celui des mondes "primitifs", il peut faire flèches de tout bois, prenant son bien où bon lui semble, sans tabous.

À ce sujet, il faut lire l'article de Peter N. Baker : « Saint-John Perse et le monde entier des choses »[117]. L'auteur s'appuie sur les travaux de Bruno Latour[118] qui « soutient que les paradigmes modernes sont fondés sur une

---

[115] Howitt, William, *The History of the Supernatural*, *op.cit*.
[116] Lettre à Paul Claudel du 7 janvier 1950, *O.C.* pp. 1019-20.
[117] Peter N. Baker, « Saint-John Perse et le monde entier des choses », in *Souffle de Perse* n°8, juin 1998, pp. 10-17.
[118] Bruno Latour, *We have never been modern*, Cambridge, Harvard University Press, 1993.

double faille entre nature et culture […] et entre les cultures avancées et les cultures dites primitives ». Peter Baker précise avec justesse que la volonté du syncrétisme culturel de Saint-John Perse va jusqu'à reprocher à Audubon de ne pas avoir peint des oiseaux maintenant disparus :

> « En adoptant une position éthique en faveur des créatures disparues et des cultures évanouies, [cf. Esséniens], Saint-John Perse se détache de la manière pragmatique de voir le monde qui avait cours quand il vivait ; de plus, il le fait de façon caractéristique, en anticipant sur une pensée plus actuelle concernant les questions d'interdépendance nature / culture »[119].

Et il est vrai que Saint-John Perse n'a de cesse d'intégrer l'humain dans une totalité de vie, de destin, avec les animaux, les plantes, les minéraux, le cosmos.

Ce n'est pas qu'une esthétique qui se dit là, mais aussi une façon d'être au monde ; Saint-John Perse, par son style neuf, engage une conception nouvelle du monde .

Ainsi, menant notre recherche propre, nous arrivons à une conclusion très semblable à celle de Bruno Meniel :

> "Même si Saint-John Perse ne saurait avoir créé son style sous l'influence d'un quelconque mouvement pictural, il a tiré son esthétique des mêmes principes que les Cubistes. […]
>
> Braque s'efforçait de déconstruire un univers réifié, hostile, pour en assembler différemment les parties, selon une géométrie personnelle garante d'une nouvelle harmonie cosmique. De même Saint-John Perse élaborait un idiolecte poétique fondé sur des tournures syntaxiques fixes et répétées, forgeant des matrices formelles que la mémoire reconnût : il inventait ainsi une écriture fascinante et majestueuse, apte à structurer l'univers, opulent mais désordonné, qui s'offrait à lui. Il aurait pu affirmer, comme Braque : "Je n'ai pas à déformer, je pars de l'informe et je forme" [120]. » [121]

[119] Peter N. Baker, *op. cit.*, p. 15.
[120] Georges Braque, *Le jour et la Nuit 1917-1952*, 1952.
[121] Bruno Meniel, « Braque et Saint-John Perse », in *Europe*, Août-septembre 1982, pp. 188-192.

Conclusion générale

Qu'une étude consacrée à la narration puisse se terminer par un rapprochement avec le Cubisme devrait rassurer – si du moins l'on nous crédite d'une certaine cohérence dans la démonstration – tous ceux qui craignaient qu'un tel axe d'étude transposé dans le domaine poétique soit affreusement réducteur. À notre avis la réduction serait plutôt de croire au repli de la poésie moderne sur le seul lyrisme ; ou, ce qui revient au même, de penser que le concept d'intrigue se limite « à celui de simple fil de l'histoire, de schéma ou de résumé des incidents »[122].

Non seulement on peut, avec Paul Ricœur, étendre la notion d'action aux changements qui affectent, de l'intérieur, un personnage (éventuellement générique), mais encore la narration est une composante protéiforme qui se prête aux traitements les plus divers. Comme nous l'avons rappelé dans notre dernière partie, elle offre tout à la fois une structure et l'opportunité de la transgresser ; c'est sur ce plan structurel que se joue avant tout l'antagonisme cohérence / discordance, si bien que le poète peut l'incorporer à son œuvre sans pour autant s'abstenir du jeu moderne de la déconstruction et de l'ouverture interprétative qu'elle promeut.

Pour éviter le reproche d'une définition trop extensive de la narration (qui ferait de sa présence en poésie une évidence peu productive), nous avons confronté l'œuvre poétique de Saint-John Perse à la narration entendue dans son sens le plus exigeant, celui d'une véritable "mise en intrigue" appliquée à l'ensemble d'un texte.

Notre parcours nous a montré que cette structure n'a pu s'imposer que progressivement.

Dans la première partie de l'œuvre, celle antérieure au pseudonyme de St-J. Perse, elle se heurtait à plusieurs obstacles, parmi ceux-ci : l'état théorique dualiste, dans lequel se trouvait enfermée la poésie française, la préférence pour les formes brèves – conséquence du premier point – et sans doute le fait qu'un regard nostalgique tourné vers l'enfance ne pouvait accueillir sans réticence la notion d'écoulement temporel.

[122] Paul Ricœur, *Temps et récit*, t. 2, *op.cit.*, p. 24.

Avec *Anabase*, naît S^t^-J. Perse et une poésie qui renoue avec les formes longues, mais la notion de renversement, nécessaire à la mise en intrigue, est encore absente ; on assiste à des cycles sur le schéma : action, doute, relance. Déjà, cependant, « 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. »[123]

Avec *Vents* et *Amers*, enfin, la mise en intrigue prend toute sa place, non seulement comme composante de l'œuvre, mais bien plutôt comme principe actif au cœur même de sa genèse. C'est ainsi que nous avons redonné tout son sens à la très courte Suite VIII de « Strophe », voyant dans la double problématique du Retour et de la Gloire, le ferment de tout le poème.

De cette analyse découle un regard nouveau sur ces deux textes que nous proposons de considérer comme les volets d'un même diptyque mettant en scène l'ensemble du parcours du Poète. Nous renvoyons le lecteur à notre conclusion partielle, pp. 294 et *sq.*, pour les tableaux synthétiques qui résument cette étude, l'essentiel ici est de mesurer le chemin parcouru par Saint-John Perse. La mise en intrigue a permis de structurer un vaste ensemble qui représente plus de la moitié de son œuvre poétique [124] ; elle enrichit notre littérature d'un personnage de Poète d'une toute première importance qui nous invite à méditer sur la mission de l'art, sur la dialectique du songe et de la lucidité, qui nous émeut par les renoncements affectifs qu'il accepte au nom du travail artistique, qui relie le présent à tout un passé de l'humanité par-delà les frontières culturelles.

Nous parlons d'un personnage, et ce point mérite approfondissement.

Une conception naïve de la poésie lyrique pourrait faire croire, en lisant ce diptyque, que nous sommes en présence d'une simple confession d'une individualité qui, sous le pseudonyme de Saint-John Perse, serait tout simplement celle d'Alexis Leger. L'interposition d'un "personnage" ne se justifierait donc point ; ou du moins se réduirait, conformément à l'étymologie, à l'épaisseur d'un masque. Cette confusion des niveaux, il faut le dire, a soigneusement été entretenue par Saint-John Perse lui-même, qui a tout fait dans son édition de la Pléiade pour créer cette illusion que sa vie trouvait son reflet dans l'œuvre, dût-il pour cela reprendre en partie sa correspondance[125], voire produire des faux. Ne soyons pas dupe ; ici, c'est tout un pan du réel qui rêve « de mimer la fiction »[126] et non l'inverse ; le narratif ouvre le chemin au lyrisme, comme nous allons l'expliciter.

---

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

[124] voir figure 11, p. 390. Le diptyque *Vents–Amers* compte environ 42 600mots.

[125] cf. Catherine Mayaux, *Les* lettres d'Asie *de Saint-John Perse. Les récrits d'un poète*, *Cahiers Saint-John Perse*, n° 12, Gallimard, 1994.

[126] Pour paraphraser la lettre à Valéry Larbaud de décembre 1911 (*O.C.* p. 793).

Pour autant, prendre acte de cette réalité ne revient pas à dénoncer une hypocrisie, car la sincérité artistique et philosophique est autrement problématique. L'exigence actuelle d'une critique journalistique qui attend de l'artiste la confession des détails exacts de sa petite existence est tout simplement ridicule et n'a rien à voir avec notre propos. Pour le comprendre il faut revenir à la notion de masque.

Le port du masque correspond à deux fonctions apparemment contradictoires. L'on pense souvent dans nos sociétés occidentales à celle de dissimulation – nous imaginons le noble vénitien qui se rend *incognito* sous son masque blanc tenter fortune au *ridotto* ou se divertir dans les *casini* proches de la place Saint-Marc. Mais c'est oublier que dans la plupart des sociétés humaines et sur des millénaires, le masque est lié au sacré et à la Révélation. Nous l'avons dit dans notre étude, en parlant de la tragédie antique, l'homme porte un masque pour tenter de s'identifier progressivement au double mythique, plus vrai que l'enveloppe charnelle qui lui prêtera sa voix. Dans un renversement du sens commun, le réel n'est qu'une apparence, il faut le cacher pour que se révèle l'Essentiel, c'est pourquoi ces deux fonctions, dans les sociétés traditionnelles ne sont pas contradictoires.

En ayant à l'esprit ce rôle sacré du masque l'on évitera de se méprendre sur le sens de notre propos.

En 1908, Alexis Leger, lisant l'introduction de Maurice Maeterlinck aux *Essais* de R.W. Emerson dont nous avons déjà parlé, souligne avec ferveur les passages consacrés à : « notre être transcendantal », notre « identité occulte », « notre moi supérieur », « notre âme divine »… Autant d'expressions qui reprennent l'*incipit* de l'introduction :

> « "Une seule chose importe, dit Novalis, c'est la recherche de notre moi transcendantal." Ce moi, nous l'apercevons par moments dans les paroles de Dieu, dans celle des poètes et des sages, au fond de quelques joies et de quelques douleurs, dans le sommeil, l'amour et les maladies, et en des conjonctures inattendues, où de loin il nous fait signe et nous montre du doigt nos relations avec l'univers. »[127]

Une autre formulation de Maeterlinck nous arrête tout particulièrement :

> « Une troisième classe de penseurs, élevant d'un degré le vieux mythe des centaures, nous a donné de cette identité occulte une image plus accessible en mêlant les lignes de notre moi apparent à celles de notre moi supérieur. »[128]

---

[127] Maurice Maeterlinck, « Introduction » aux *Sept Essais* d'Emerson, *op. cit.*, p. V. Nous reproduisons les soulignements d'Alexis Leger.
[128] *Ibidem*, p. VI.

Dans la dernière phrase, nous retrouvons un modèle de construction qui est proche de celui de l'agoniste que nous avons étudié dans *Amers*, et qui correspond également à la création de l'autoportrait de l'édition de la Pléiade : Saint-John Perse a campé un personnage de Poète à partir de certains traits personnels, mais il a mis son personnage au-delà de lui-même, comme un modèle vers lequel tendre tout en sachant l'impossibilité d'une identification totale[129]. Maeterlinck parle d' « âme divine », qui s'opposerait (d'une façon peu orthodoxe d'ailleurs !) à une « âme humaine », Saint-John Perse utilise aussi ce mot mais par le contexte tente de le déchristianiser, ou plus exactement de lui donner une extension plus vaste. C'est en lisant, cinquante ans plus tard, Gabriel Bounoure qu'il trouve une formulation lui convenant mieux et qu'il recopie [130] :

> « Sous le ciel dont la lucidité nous voit toujours perdants, nous savons que l'homme reste à créer, à se créer avec les ressources de ses nuits. Est-ce à dire que dans ce mouvement et au bout de ses déserts il se couronnera lui-même d'une prérogative divine ? Ce serait déjà un très beau finale, si l'homme s'achevait par la création d'un homme. »[131]

Le masque porté par Saint-John Perse n'est pas un masque d'emprunt, il est fait de sa propre vie avec ses deux composantes : réelle et rêvée. Il est là pour offrir une chance d'atteindre l'Essentiel, un horizon de l'Etre. Ce qui a nourri Saint-John Perse, et qui devrait nourrir son lecteur, c'est ce va-et-vient du désir entre la majesté de l'œuvre et les faiblesses du quotidien, cet appel à une vie plus vraie, plus intense, dans la réflexion comme dans l'action, dans l'accueil des autres et de l'univers comme dans notre présence au monde. Le Poète, héros de *Vents* et d'*Amers*, n'est pas plus un personnage totalement dégagé de son auteur qu'un porte-parole de celui-ci ; il est une figuration de ce « moi supérieur » dont parle Maeterlinck, et qui nous ouvre la voie.

Arrivé en ce point, nous nous interrogeons sur le pseudonyme choisi finalement par Alexis Leger ; ce « Perse » qu'il pensait écrire avec deux « s », s'il faut en croire Claude Vigée [132], ne viendrait-il pas du grec περισσος ou

---

[129] Sabine Tabel, considérant l'édition de la Pléiade comme une « œuvre » du poète, arrive à une conclusion qui nous conforte dans cette interprétation : « Nous lisons […] dans les outrancières falsifications que manifeste la *Biographie* l'indice d'un contrat de fiction, par lequel se publient le sacrifice du moi privé au profit d'un *Je* lyrique nécessairement impersonnel et la subordination de l'acte d'écrire à une exigence d'altérité. » Sabine Tabel, *Le Sujet et la voix : la question du lyrisme chez Saint-John Perse*, Thèse de doctorat : Université de Lyon II, 2003, p. 71. On lira avec profit sa réflexion sur le pseudonymat qui précède ce jugement (pp. 24 à 55).

[130] Voir notre commentaire p. 230.

[131] Gabriel Bounoure, *Marelles sur le parvis*, Plon, p. 15.

[132] Claude Vigée, s'appuyant sur des anecdotes racontées par Saint-John Perse, prétend que le pseudonyme aurait été choisi en 1924, en catastrophe, devant l'imminence de la

avec élision : περ'σσος, *supérieur* ? On se souvient de cet élan d'enthousiasme qui faisait dire à Alexis Leger, se confiant à son ami Gustave-Adolphe Monod : « Ici aussi, malgré tous les sacrifices, joie atroce, chaque matin, de se lever nouveau, et en somme supérieur à soi-même » [133].

S'il en était ainsi, le pseudonyme aurait été créé, très tôt, sans doute en 1911, au moment où Saint-John Perse pensait à écrire une *Anabase*, et non pas comme le croit Claude Vigée au moment de sa publication.

Rappelons quelques faits : premièrement, que sur l'exemplaire des *Essais* d'Emerson, Alexis Leger s'est amusé, en marge, à écrire avec l'alphabet grec ; ainsi : « lettre Claudel » devient : « Λεττρε Κλαυδελ » et « américanismes » : « Αμερικανισμες » [134]! Nous avons là le versant ludique de cet intérêt pour la langue grecque qui amène Alexis Leger à traduire certaines des *Pythiques* de Pindare, et donc à consulter assidûment les dictionnaires bilingues.

D'autre part, la correspondance d'Alexis Leger du mois de juin 1911, est riche d'enseignements convergents :

- Lettre à Paul Claudel dans laquelle Alexis Leger avoue son ambition d'écrire une *Anabase* (*O.C.* p. 721-722)[135].
- Lettre à Jacques Rivière annonçant son intention de changer son écriture manuscrite (*O.C.* p. 695).
- Lettre à Valéry Larbaud (*O.C* p. 787) mentionnant le poète latin « Perse »

Et en août de la même année, ces mots, dans une lettre à Gide au sujet de la publication d'*Eloges* par Verbecke :

> « Je lui avais dit de ne composer les pages de titre qu'en dernière limite, parce que je pensais publier sous un autre nom que le mien. Mais Claudel

---

publication d'*Anabase*, poème extorqué à Alexis Leger par Jacques Rivière et André Gide : « […] Pourquoi ne pas cacher l'auteur sous un pseudonyme ? Aussitôt dit aussitôt fait. Sur la table de nuit, Léger (*sic*) voit traîner deux livres : la Bible, ouverte sur un passage de l'Apocalypse selon Saint-Jean, et les poésies latines de Perse. Les deux amis fabriquent sur le champ le nom de plume souhaité, en anglicisant l'orthographe du prénom de l'apôtre préféré de Jésus : Saint-John Perse. Encore Léger hésite-t-il, pour rendre le canular plus parfait, entre Perse avec un S, et Archibald Persse avec deux S. » « Saint-John Perse : "Route de braise…" », revue *Europe*, n° 587, mars 1978, pp. 163-164. Dans le dossier « pseudonyme » conservé à la Fondation Saint-John Perse, Mme Leger, par un commentaire au crayon, s'inscrit en faux contre cette anecdote.

[133] cf. Lettre à G.-A. Monod de septembre 1909 (*O.C.* p. 661). Sur la lettre manuscrite conservée à la Fondation Saint-John Perse, on lit : « supérieur <en> [à] soi ».

[134] Respectivement p. 75 et 59. Refusant le verbe "devoir" dans l'expression : « il doit en rendre témoignage », A. Leger écrit en marge : νε πευτ πας νε πας (p. 60) !

[135] Saint-John Perse avait daté sa lettre manuscrite de 1912 (rajout au crayon) ; lors de la réédition de l'édition de la Pléiade en 1978, donc après la mort du poète, la datation a été justement corrigée.

> m'écrit d'un coin de l'Ain pour me dire de publier sous mon nom. Je le ferai. Donc rien à changer. »[136]

Si « Perse » vient de « *perissos* », la réplique d'Alexis Leger au journaliste Jean Lasserre venu l'interroger, en 1936, au Quai d'Orsay, prend un sens bien personnel :

> « Nous travaillons tous ici dans l'anonymat. Laissez-nous au doigt l'anneau de Gygès. C'est notre luxe. Et ne cherchez pas trop de mérite dans ce goût de l'invisibilité : vous risqueriez peut-être d'y trouver plus de fierté que de modestie. »[137]

Cette filiation grecque n'est qu'une hypothèse[138] ; en attendant qu'elle soit confirmée ou démentie, il faut retenir cette certitude : l'acte de foi qui fut celui de toute une vie en l'existence d'un « moi supérieur » vers lequel il faut tendre, et dont l'artiste par la puissance du verbe peut provoquer l'épiphanie.

Si l'on considère la poésie lyrique non comme l'épanchement d'un individu mais comme la mise en question de la catégorie de l'individualité[139], alors la poésie de Saint-John Perse, tout en intégrant un projet narratif, participe pleinement de ce courant.

Qu'on définisse la poésie moderne par sa préférence pour la densité, l'asyndète et la parataxe, ou par sa prédilection pour le jeu sur les composantes du signifiant (analogies phoniques ou graphiques) ou même par son ouverture à l'inconscient, chaque fois l'on trouvera une multitude d'exemples dans l'œuvre de Saint-John Perse[140]. La maîtrise de la profusion – entre autres par la mise en intrigue – ne le conduit pas à l'univocité d'une œuvre à thèse, ces poèmes sont offerts à de multiples interprétations qui jamais n'épuiseront leur sens car l'ouverture herméneutique est inscrite dans le principe même de cette écriture[141] qui est d'offrir un accès au « moi

---

[136] Lettre à André Gide, Pau, août 1911, *O.C.* p. 775.

[137] *O.C.* p. 598. « Réponse à une enquête de presse sur "Les meneurs d'hommes" », *Le Petit Parisien*, 9 janvier 1936.

[138] Nous ne pensons pas qu'Alexis Leger ait sérieusement pensé à choisir « Archibald » comme pseudonyme, comme il le prétend en 1960 (*O.C.* p. 575 et p. 1094). Mais le mot n'est peut-être pas lancé au hasard. Il témoignerait du souci étymologique qui occupait A. Leger au moment de se choisir un nom. Soit que l'on tienne compte du sens germanique de ce prénom : "d'un naturel audacieux", soit qu'on s'arrête sur le sens grec d'« *archi* » qui est justement celui de « *perissos* ».

[139] cf. Ludmila Charles-Wurtz, *La poésie lyrique*, éditions Bréal, 2002.

[140] Ainsi dans l'article de Michèle Aquien, « La Poésie du XX^{ème} siècle et le langage en liberté », *L'Information grammaticale*, n° 94, juin 2002, pp. 39-44.

[141] Il faut relire le bel article d' Antoine Raybaud, « Saint-John Perse : le chantier du chant…», in *Dédale*, n°11&12 automne-hiver 2000, pp.150-156 : « La forme ordonnée, maîtrisée, souveraine de l'état final apparaît ainsi, par en-dessous, en sous-œuvre, risquée, aventurée ou conduite, à des sollicitations, que le lecteur à son tour est appelé à parcourir. Très loin donc, à l'opposé même d'une fixation dans une ordonnance solennelle, hiératique

supérieur » de l'auteur et de son lecteur. Notre dernière partie a voulu explorer quelques-uns des procédés utilisés pour cela dans le traitement narratif lui-même, le plus virtuose étant celui de la superposition.

Cette forte présence narrative dans une œuvre qui ne s'inscrit pas moins dans le courant poétique moderne nous paraît un encouragement à nous émanciper de la rhétorique dualiste du partage. Plusieurs études seront nécessaires pour s'assurer qu'un constat similaire peut être fait chez d'autres poètes, mais d'ores et déjà nous devrions cultiver un réflexe critique chaque fois qu'une expression dualiste s'offre spontanément à notre esprit. Quand nous pensons : « au cours du XX^{ème} siècle la poésie s'est dépouillée du narratif », nous devrions écrire : « au cours du XX^{ème} siècle les déclarations programmatiques ont prétendu que la poésie… etc. » ; quand nous pensons : « le poète explore un univers de mots, d'idées, de sensations, d'images, de pensées qui l'habitent et qu'il habite », nous devrions nous interroger sur le chaînon manquant dans une telle énumération qui se voulait pourtant exhaustive : pourquoi ne rien dire des fables qui hantent sans doute le poète, comme le romancier ou le cinéaste ? les avons-nous exclues consciemment ou par atavisme ?

Un tel effort critique nous semble aujourd'hui s'imposer pour rendre justice aux textes.

Nous avons ouvert cette thèse par une citation de Jorge Luis Borges, empruntée à ses conférences de 1967 aux étudiants américains de Harvard, nous lui laisserons le mot de la fin :

> « Je voudrais me garder de prophétiser – c'est toujours dangereux de le faire même si, avec le temps, les prophéties peuvent finir par s'accomplir – mais j'ai le sentiment que si de nouveau la narration d'une histoire et le chant du poème réussissaient à opérer leur fusion, ce serait d'une très grande portée. Peut-être cela se produira-t-il en Amérique – car l'Amérique a le sens éthique, a le sens du bien et du mal. Il n'est pas absent ailleurs, mais il est nulle part plus manifeste que dans votre pays. Si donc la fusion dont je parle se réalisait, il y aurait un retour de l'épopée et ce serait un événement immense. »[142]

L'œuvre de Saint-John Perse n'était-elle pas en train de répondre à cette prophétie au moment même où elle était proférée ?

---

ou cérémonieuse : le poème est plutôt le tempérament d'une vivacité, un instant volé à une multiplicité de possibles, la scène montrée brièvement d'un excès de profusion qui reste rumeur autour du texte présenté, d'un inachevable constitutif ».

[142] Jorge Luis Borges, « La narration d'une histoire », in : *L'art de poésie*, *op. cit.*, p. 53.

Bibliographie sélective

Bibliographie sélective

Ne figurent dans cette bibliographie que les ouvrages cités ou directement utilisés pour cette étude.

1. Ecrits de Saint-John Perse

- Œuvre poétique, écrits en prose :

Saint-John Perse, *Oeuvres complètes*, (1ère édition : 1972), Paris, Gallimard, coll. "Bibliothèque de la Pléiade", 1982 [143].

- Sources pour les poèmes de Saint-John Perse non repris dans la "Bibliothèque de la Pléiade" :

Saint-John Perse, *Désir de créole,* texte réédité par Henriette Levillain et Mireille Sacotte, *Saint-John Perse « Antillanité et Universalité »*, colloque de Pointre-à-Pitre 1987, Paris, éditions caribéennes, 1988, pp. 75-76.

Saint-John Perse, *Des villes sur trois modes*, Revue *Pan*, Montpellier, n° 4 de juillet-août 1908, pp. 189-191.

Saint-John Perse, *L'incertain*, Transcription Claude Thiébaut, « La découverte de la modernité par Alexis Leger », in *Modernité de Saint-John Perse ?*, colloque de Besançon mai 1998, textes réunis et présentés par Catherine Mayaux, Besançon, Annales littéraires de Franche-Comté, coll. du Centre Jacques-Petit, 2001, p. 95.

Saint-John Perse, *L'Animale*, Transcription d'Albert Henry, *Les Cahiers de la NRF., Cahiers Saint-John Perse*, n° 4, Paris, Gallimard, 1981.

- Sources des versions originales pour certains poèmes retravaillés en vue de l'édition dans la « Bibliothèque de la Pléiade » :

Saint-John Perse, *Images à Crusoé*, *La Nouvelle Revue Française*, n° 7 du 1er août 1909, Paris, Gallimard, 1909, pp. 22-29.

[143] 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 ».

Saint-John Perse, *Pour fêter les oiseaux*, Epreuves corrigées (5 feuillets) conservées à la Fondation Saint-John Perse.

Saint-John Perse, *Pour fêter une enfance*, éditions de la NRF., Paris, Gallimard, 1911.

Saint-John Perse, *Eloges*, éditions de la NRF., Paris, Gallimard, 1911.

Saint-John Perse, *La Gloire des Rois*, éditions de la NRF., Paris, Gallimard, 1925.

- Manuscrits consultés :

Poème à l'Etrangère, manuscrit *V Street* publié par Arthur J. Knodel, *Les Cahiers de la NRF., Cahiers Saint-John Perse*, n° 3, Paris, Gallimard, 1980, pp. 47-70.

Vents, Ms 1, Fondation Saint-John Perse.

Amers, Ms 1 à 9, Fondation Saint-John Perse.

- Annotations pour la traduction :

Kemp, Friedhelm, *Annotations de Saint-John Perse*, précédé d'une présentation de Friedhelm Kemp, *Les Cahiers de la NRF., Cahiers Saint-John Perse*, n° 6, Paris, Gallimard, 1983.

- Correspondance[144] :

Saint-John Perse, *Lettres à l'Etrangère*, (25 lettres écrites entre 1932 et 1949), textes réunis et présentés par Mauricette Berne, Paris, Gallimard, 1987.

Saint-John Perse / Jean Paulhan, édition présentée, établie et annotée par Joëlle Gardes Tamine, *Cahiers Saint-John Perse*, n° 10, Paris, Gallimard, 1991.

Saint-John Perse / Dag Hammarskjöld (1955-1961), Marie-Noëlle Little éd., *Cahiers Saint-John Perse*, n° 11, Paris, Gallimard, 1993.

Saint-John Perse / Roger Caillois (1942-1975), Joëlle Gardes Tamine éd., *Cahiers Saint-John Perse*, n° 13, Paris, Gallimard, 1996.

« Courrier d'exil, Saint-John Perse et ses amis américains. 1940-1970 », Carol Rigolot éd., *Cahiers Saint-John Perse*, n° 15, Paris, Gallimard, 2001.

[144] La correspondance telle qu'elle apparaît dans les *Œuvres Complètes* doit être si possible confrontée avec les originaux ou les lettres conservées à la Fondation Saint-John Perse.

- Ouvrages annotés par Saint-John Perse[145] :

Bounoure, Gabriel, *Marelle sur le parvis, Essais de critique poétique*, Paris, Plon, 1958.

Bounoure, Gabriel, *Marelle sur le parvis,* n° 63 de la Nouvelle Revue Française du 1er mars 1958, pp. 413-418.

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

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

Howitt, William, *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.

Nietzche, *La Volonté de Puissance. Essai d'une transmutation de toutes les valeurs*, (Etudes et Fragments) t. I et II, traduit par Henri Albert, 6ème édition, Paris, Mercure de France, 1909.

Poe, Edgard, *Poems and essays*, édition de John H. Ingram Collection of British authors, Vol. 2211, Tauchnitz edition, Leipzig, 1884.

Valéry, Paul, *Mer, Marines, Marins* coll. "Images du monde", Firmin -Didot, 1930.

[145] Nous indiquons ici uniquement les documents cités dans le corps de la thèse. cf. également annexe 35, p. 436 et notre article : « Métamorphoses d'une étude sur Victor Segalen », *Souffle de Perse* n° 10, pp. 68-84.

2. Etudes sur Saint-John Perse et son œuvre

- Ouvrages entièrement consacrés à Saint-John Perse

Nous considérons comme fondamental l'ouvrage collectif suivant qui offre un appareil critique digne de figurer dans une nouvelle édition des œuvres de Saint-John Perse dans la « bibliothèque de la Pléiade » :

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

- Autres ouvrages :

Bosquet, Alain, *Saint-John Perse*, (1ère éd. 1953), Paris, Seghers, coll. "Poètes d'aujourd'hui", 1971.

Boyer de Sainte-Suzanne, Raymond, *Une politique étrangère. Le quai d'Orasay et Saint-John Perse à l'épreuve d'un regard. Novembre 1938 - juin 1940*, présentation de Henriette et Philippe Levillain, Paris, Viviane Hamy, 2001.

Brincourt, André, *Messagers de la nuit ; Roger Martin du Gard, Saint-John Perse, André Malraux*, Paris, Grasset, 1995, (SJP. pp. 93-144).

Caduc, Evelyne, *Index de l'œuvre poétique de Saint-John Perse*, Paris, Champion, 1993.

Caillois, Roger, *Poétique de Saint-John Perse*, Paris, Gallimard, 1972.

Camelin Colette, *Eclats des contraires, la poétique de Saint-John Perse*, Paris, éditions du CNRS., 1998.

Camelin Colette, *Saint-John Perse sans masque* (voir paragraphe précédent).

Camelin, Colette et Joëlle Gardes Tamine, *La « rhétorique profonde » de Saint-John Perse*, Paris, Honoré Champion, 2002.

Clerc, Gabrielle, *Saint-John Perse ou la poésie comme acte sacré*, La Baconnière, Neuchâtel, 1990.

Collectif, *Honneur à Saint-John Perse*, préface de jean Paulhan, Paris, Gallimard, 1965.

Crouy-Chanel, Etienne de, *Alexis Leger, l'autre visage de Saint-John Perse*, Paris, Editions Picollec, 1989.

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

Euler, Nicole, *Jeu d'écriture et règle du jeu chez Saint-John Perse*, inédit, Fondation Saint-John Perse.

Frédéric, Madeleine, *La répétition et ses structures dans l'œuvre poétique de Saint-John Perse*, Paris, Gallimard, 1984.

Gardes Tamine, Joëlle, *Saint-John Perse ou la stratégie de la seiche*, Publications de l'Université de Provence, 1996.

Gardes Tamine, Joëlle, *Saint-John Perse sans masque* (voir paragraphe précédent).

Guerre, Pierre, *Portrait de Saint-John Perse*, textes établis, réunis et présentés par Roger Little, Marseille, Sud, 1989.

Henry, Albert, Amers *de Saint-John Perse, une poésie du mouvement*, (1ère édition 1963), édition revue : 1981, Publications de la Fondation Saint-John Perse, Paris, Gallimard.

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

Henry, Albert, Anabase *de Saint-John Perse. Edition critique. Transcription d'états manuscrits. Étude par Albert Henry*, Publications de la Fondation Saint-John Perse, Paris, Gallimard, 1983.

Levillain, Henriette, *Le rituel poétique de Saint-John Perse*, Paris, Gallimard, 1977.

Levillain, Henriette, *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.

Little, Roger, *Etudes sur Saint-John Perse*, Bibliothèque du XXème siècle, Klinckseick, 1984.

Mayaux, Catherine, *Saint-John Perse sans masque* (voir paragraphe précédent).

Meschonnic, Henri, *Critique du rythme*, Lagrasse, Verdier, 1982.

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

Noulet, Emilie, *Le ton poétique, Mallarmé, Corbière, Verlaine, Rimbaud, Valéry, Saint-John Perse*, Paris, José Corti, 1971.

Orianne, Marcel, *Recherches sur la structure et l'imaginaire dans* Vents *de Saint-John Perse*, Louvain, 1970.

Paulhan, Jean, *Enigmes de Perse*, Mazamet, Babel, 1992.

Richard, Jean-Pierre, « Saint-John Perse » in *Onze Etudes sur la poésie moderne*, Paris, Seuil, 1964.

Sacotte, Mireille, *Parcours de Saint-John Perse*, préface de J.-P. Richard, Paris, Champion – Slatkine, 1987.

Sacotte, Mireille, *Saint-John Perse*, Paris, Belfond, 1991.

Saillet, Maurice, *Saint-John Perse poète de gloire*, Paris, Mercure de France, 1952.

Van Rutten, Pierre-Marie, *Le langage poétique de Saint-John Perse*, Paris, Mouton, 1975.

Ventresque Renée, *Le songe antillais de Saint-John Perse*, Paris, l'Harmattan, 1996.

Ventresque Renée, *Les Antilles de Saint-John Perse, Itinéraire intellectuel d'un poète*, Paris, l'Harmattan, 1993.

Ventresque, Renée, *Saint-John Perse sans masque* (voir paragraphe précédent).

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

Yoyo, Emile, *Saint-John Perse et le conteur*, Paris, Bordas, 1971.

Ystad, Hallvard H., Anabase *palimpseste, Une lecture d'*Anabase *de Saint-John Perse*, Mémoire, Université d'Oslo, 1998.

- Thèses :

Aquien, Michèle, *Le statut du mot dans l'œuvre poétique de Saint-John Perse*, Thèse 3ème cycle : linguistique, Paris Sorbonne, 1982-83.

Baker, *Poetic Practise*, (Chapter four : *The act of knowing : Non-linear Structures in Long Poems : Saint-John Perse and John Ashbery*), Providence, Rhode Island, Brown University, 1985.

Caduc, Evelyne, *La Dynamique de la connaissance dans la poétique de Proust et celle de Saint-John Perse*, thèse de doctorat d'Etat, Université de Nice, 1978.

Camelin, Colette, *Saint-John Perse : l'éclat des contradictions, poétique et philosophie du mouvement*, Thèse de doctorat : Université de Paris VIII, 1995.

Castin, Nicolas, *Sens et sensible en poésie moderne et contemporaine*, thèse de doctorat d'Etat, Université de Paris X, 1978.

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

Chomety, Philippe, *La concision dans Vents de Saint-John Perse*, Mémoire complémentaire de Maîtrise , Aix-en-Provence, 1998.

Dessons, Gérard, *Rythmique de Saint-John Perse*, Thèse de 3ème cycle, Université de Paris VIII, 1988.

Frederic, Madeleine, *La Répétition et ses structures dans l'œuvre poétique de Saint-John Perse,* Thèse de doctorat : Université de Bruxelles, 1980.

Gomez Diaz, Marta Teresa, *Polygramme persien*, Michigan State University, 1989.

Grassin, Jean Marie, *L'Univers américain de Saint-John Perse*, thèse de 3ème cycle, Université de Poitiers, 1978.

Hartmann, Esa Christine, *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.

Jonghwa Jin, *Le langage poétique du vent dans* Vents *de Saint-John Perse*, Thèse de doctorat : sciences du langage Université de Provence 1996.

Laden, Richard Allen, *Saint-John Perse* Vents *: from theme to poetry*, Thesis, Language and literature, Yale University, New Haven Conn., 1974.

Lastennet, Pierre, *Saint-John Perse and the Sacred*, University College of London, Thesis, May 2001.

Little, John Roger Graham, *Exile and the Poet. A study of the theme of exile in the poetry of Saint-John Perse*, Thesis Philosophy, Durham, 1969.

Mayaux, Catherine, *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.

Maynadier, Matial, *Une lecture de Saint-John Perse ; Rupture et Renouement*, Thèse de 3ème cycle, Paris XII, 1982.

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

Prinderre, Corinne, *Le mot 'pierre" dans l'œuvre poétique de Saint -John Perse*, Université de Provence, Thèse de doctorat soutenue en décembre 2002.

Rutten, Pierre M. Van, *Le langage poétique de Saint-John Perse*, Thèse, Université d'Ottawa, 1969.

Ryan, Marie-Laure, *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.

Sacotte, Mireille, *Itinéraire de Saint-John Perse : espace, initiation, écriture*, thèse de doctorat d'Etat, Université de Sorbonne Paris IV, 1983.

Shlomo Elbaz, *T.S. Eliot et Saint-John Perse ; Face à face et face au désert (éléments thématiques et problèmes de la traduction)*, Thèse de doctorat : présentée en juin 1973, Université Hébraïque de Jérusalem.

Tabel, Sabine, *Le Sujet et la voix : la question du lyrisme chez Saint-John Perse*, Thèse de doctorat : Université de Lyon II, 2003.

Ventresque, Renée, *La bibliothèque de Saint-John Perse des années de jeunesse à l'exil : matériau anthropologique et création poétique*, Thèse de doctorat : Université de Montpellier III, 1990.

Ystad, Hallvard H., Anabase *palimpseste; Une lecture d'*Anabase *de Saint-John Perse*, Université d'Oslo, 1998.

- Articles, actes de colloques :

Aquien Michèle, « Saint-John Perse et le cratylisme », in *L'Information littéraire*, n° 2, mars-avril 1987, pp. 62-67.

Aragon, Louis, « Car c'est de l'homme qu'il s'agit », *Les Lettres françaises* du 3 au 9 novembre1960. Article repris dans *Honneur à Saint-John Perse*, Paris, Gallimard, 1965, pp. 576-584.

Arnheim, Rudolf, *La pensée visuelle*, (*Visual thinking*, 1969) trad. de l'américain par C. Noël et M. Le Cannu, Paris, Flammarion, coll. "Champs", 1997.

Baker, Peter N., « Saint-John Perse et le monde entier des choses », in *Souffle de Perse*, n° 8, juin 1998, pp. 10-17.

Barthes, Roland, « L'ancienne rhétorique, Aide-mémoire », *Communications*, n° 16, décembre, 1970.

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

Bernard, Jean, « La presqu'île de Giens ou deux aveugles-nés », in *Mon beau navire*, Paris, Buschet / Chastel, 1980.

Bollack, Jean, « En l'an de paille », in *Honneur à Saint-John Perse*, Paris, Gallimard, 1965.

Camelin, Colette, « Le peintre et le poète assembleurs de saisons, Saint-John Perse et la peinture de Braque », *Souffle de Perse* n° 3, 1993, pp. 43-58.

Camelin, Colette, *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*.

Cesbron, Georges, « L'*Anabase* de Saint-John Perse, une épopée », in *Impacts*, Revue de l'Université Catholique de l'Ouest, n° 2, 1991, pp. 39-55.

Chenik, Amina (« *Vents* III $_4$, explication de texte » in : *Souffle de Perse* n°7, mai 97.

Cleach-Chesnot, Corinne, "Catalogue de la bibliothèque de Saint-John Perse, Fonds philosophie », *Souffle de Perse* n° 9, 2000, pp. 154-160.

Cleach-Chesnot, Corinne, "Catalogue du Fonds religion-mysticisme-occultisme de la bibliothèque personnelle de Saint-John Perse », *Souffle de Perse* n° 7, 1998, pp. 165-173.

Condat, Robert, « 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.

Fabre, Yves-Alain, « Le savoir des images dans le premier chant de *Vents*, *Mots et savoir dans l'œuvre de Saint-John Perse, Espaces de Saint-John Perse*, 1-2, Publications de l'Université de Provence, 1979, pp. 365-377.

Fromilhague, René, « *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.

Gardes Tamine, Joëlle, « Un grammairien poète », *Europe*, n° 859-860, nov. déc. 2001, pp. 110-118.

Gateau, Jean-Charles, « La remontée du vouloir des morts, Etude d'*Anabase* VII », in *Littératures* 14, printemps 1985, pp. 123-132.

Girard, René, "Winds and poetic experience", in : *The Berkeley Review*, Winter 1956, Vol.1, n°1, pp. 46-52.

Grassin, Jean-Marie, "Western trails : The American scene in Saint-John Perse's poems", in *The Centennial Review,* XV, 1, 1971.

Guermes, Sophie, « La parole selon Saint-John Perse », *Critique*, n° 539, avril 1992, pp. 235-247.

Henry, Albert, « Une lecture d'*Amitié du prince* » A. Henry, *Cahiers Saint-John Perse*, n°1, 1978.

Henry, Albert, « *L'Animale* , Poème inédit, commenté par A.H. », *Cahiers de Saint-John Perse*, n° 4, 1981.

Jouve, Pierre Jean, « Poésie à haute voix, Lectures : *Exil* 3, *Poème à l'Etrangère* , *Pluies* 8 et 9 », 5 feuillets dactylographiés, Fondation Saint-John Perse,1950.

Lalande, Bernard, « Essai de relecture de *Vents* de Saint-John Perse », *L'Information littéraire* , 34ème année, n° 2, mars-avril 1982, pp. 68-73.

Levillain, Henriette et Sacotte, Mireille, *Saint-John Perse Antillanité et Universalité*, Editions caribéennes, Paris, 1988.

Little, Roger, « Saint-John Perse et les arts visuels », *in Revue d'Histoire littéraire de la France*, n°2 mars / avril 1986, pp. 220-234.

Mayaux Catherine, « Saint-John Perse ou l'imaginaire du masque », *Poésie et Art*, Publication du centre de recherches sur la poésie contemporaine de l'Université de Haïfa, 2, 2000.

Mayaux Catherine, *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.

Meniel, Bruno, « Braque et Saint-John Perse », in *Europe*, Août-septembre 1982, pp. 188-192.

Meschonnic, Henri, « Historicité de Saint-John Perse », *La Nouvelle Revue Française*, n° : 1 avril, 1 mai, 1 juin 1979.

Molino, Jean, « La Houle et l'éclair. À propos de *Vents* de Saint-John Perse », Colloque *Saint-John Perse et les Etats-Unis*, *Espace de Saint-John Perse 3* 1980, Publications de l'Université de Provence, 1981, pp. 247-266.

Paulhan, Jean, « Enigmes de Perse » (1ère édition : *NRF*. Nov. 1962, janv. 1963, janv. 1964) in : *Œuvres complètes*, t. IV, pp. 165-196, Cercle du Livre Précieux, 1969.

Raybaud, Antoine, « Saint-John Perse : le chantier du chant, *Vents*, Chant II, Suite 1 (extrait), Chant III, Suite 4 (extrait) », *Dédale*, 11&12, automne-hiver 2000, pp. 150-156.

Rigolot, Carol, « 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.

Rivoire, Christian, « Métamorphoses d'une étude sur Victor Segalen », *Souffle de Perse* n° 10, novembre 2002, pp. 68-84.

Ryan, Marie-Laure, « genèse du discours et discours de la Genèse, *Pluies* et *Neiges* de Saint-John Perse », in *Stanford french Review*, Saratoga, CA, V, 1981, pp. 341-352.

Small, Andrew, « *Oiseaux* de Saint-John Perse : un art poétique », *French Forum* 22, n° 3, sept. 1997, pp. 279-302.

Thiébaut, Claude, « La découverte de la modernité par Alexis Leger », in *Modernité de Saint-John Perse*, Actes du Colloque de Besançon, mai 1998, P.U. Comtoises 2001.

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

Ventresque, Renée, « Décidément *Cohorte* n'a pas été écrit en 1907 », *Souffle de Perse*, n° 9, janvier 2000, pp. 47-51.

Vigée, Claude, « La Quête de l'origine dans la poésie de Saint-John Perse », *Honneur à Saint-John Perse*, Gallimard, 1965, pp. 345-362.

Vigée, Claude, « Saint-John Perse : "Route de braise…" », revue *Europe*, n° 587, mars 1978, pp. 159-170.

Winspur S., « 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.

Winspur, Steven, « Le signe pur », *Cahiers Saint-John Perse*, n° 4, Gallimard, 1981, pp. 45-63.

3. Analyse de la narration

- Ouvrages :

Adam, Jean-Michel, *Le récit*, Paris, Presses Universitaires de France, (1ère édition 1984), coll. "Que sais-je ?", 1999.

Adam, Jean-Michel, *Le texte narratif*, Paris, Nathan-Université, nouvelle édition 1994.

Aristote, *Poétique*, trad. introduction et notes : Barbara Gernez, édition bilingue, coll. "classiques en poche", Paris, Les Belles Lettres, 1997.

Bal, Mieke, *Narratologie : essais sur la signification narrative dans quatre romans modernes*, Paris, Klincksieck, 1977.

Bremond, Claude, *Logique du récit*, Paris, Seuil 1973.

Cohn, Dorrit, *La transparence intérieure*, (1978) Trad. De l'anglais par A. Bony, Paris, Seuil, coll. "Poétique", 1981.

Cohn, Dorrit, *Le propre de la fiction*, Paris, Seuil, Coll. "Poétique", 2001.

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

Danto, Arthur, *La Transfiguration du banal*, Paris, Seuil, 1989.

Eco, Umberto, *Lector in Fabula*, Poche, Paris, Grasset, coll. "Biblio-Essais", 1985.

Eco, Umberto, *Les limites de l'interprétation*, trad. de l'italien par Myriem Bouzaher, Paris, Grasset, coll. "Biblio-Essais", 1992.

Forster, Edward Morgan, *Aspects of the Novel*, Londres, 1927.

Fowler, Alastair, *Kinds of literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes*, Oxford, Oxford University Press, 1982.

Frye, Northrop, *Anatomie de la critique*, Paris, Seuil, 1969.

Gelas, Bruno, *L'Argumentation*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1981.

Genette, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, Coll. "Poétique", 1972.

Genette, Gérard, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Paris, Seuil, Coll. "Poétique", 1982.

Genette, Gérard, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, Coll. "Poétique", 1983.

Genette, Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, Coll. "Poétique", 1987.

Genette, Gérard, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, Coll. "Poétique", 1991.

Genette, Gérard, *Figures IV*, Paris, Seuil, Coll. "Poétique", 1999.

Gervais, Bertrand, *Récits et actions*, Québec, Le Préambule, 1990.

Greimas, Algirdas Julien, *Du sens. Essais sémiotiques*, Paris, Seuil, 1983, t. II.

Greimas, Algirdas Julien, *Sémantique structurale*, (1966), Paris, Presses Universitaires de France 2nde édition : 1995.

Hamburger, Käte, Logique des genres littéraires (*Die Logik der Dichtung*), Paris, Seuil, coll. "Poétique", 1986.

Hénault, Anne, *Narratologie, sémiotique générale*, Paris, Presses Universitaires de France, 1983.
Lejeune, Philippe, *Le pacte autobiographique*, (1975), Paris, Seuil, 1996.
Lintvelt, Jaap, *Essai de typologie narrative : le point de vue*, Paris, José Corti, 1981.
McHale, Brian, *Postmodernist Fiction*, New York, Methuen, 1987.
Molino, Jean, et Lafhail-Molino, Raphaël, *Homo Fabulator, Théorie et analyse du récit*, Leméac / Actes Sud, 2003.
Propp, Vladimir, *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, coll. "Points Essais", 1970.
Rabaté, Dominique, *Poétiques de la voix*, Paris, José Corti, 1999.
Rastier, François, *Arts et sciences du texte*, Paris, P.U.F., coll. "Formes sémiotiques", 2001.
Ricœur, Paul, *Temps et Récit*, Paris, Seuil, coll. "Essais", t. I : 1983, t. II : 1984, t. III : 1985.
Rivara, René, *La langue du récit, Introduction à la narratologie énonciative*, Paris, L'Harmattan, 2000.
Ryan, Marie-Laure, *Possible worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*, Bloomington, University of Indiana Press, 1991.
Todorov, Tzvetan, *Poétique de la prose, suivi de Nouvelles recherches sur le récit*, Paris, Seuil, coll. "Points", 1978.
Tomachevski, Boris Viktorovitch, « Thématique » (extrait de son livre *Théorie de la Littérature*, Leningrad, 1925), repris dans l'anthologie de Tzvetan Todorov, *Théorie de la littérature. Textes des Formalistes russes*, Paris, Seuil, coll. "Tel Quel", 1965.
Vuillaume, Marcel, *Grammaire temporelle des récits*, Paris, Ed. de Minuit, 1990.

- Ouvrages collectifs :

Barthes, Roland, Wolfgang Kayser, Wayne C. Booth, Philippe Hamon, *Poétique du récit*, Paris, Seuil, coll. "Points", 1977.
Barthes R., Greimas A.J., Bremond C., Eco U., Gritti J., Morin V., Metz C., Todorov T., Genette G., « L'analyse structurale du récit », *Communications*, n° 8, (1966), Paris, Seuil, coll. "Points Essais", 1981.

- Articles :

Adam, Jean-Michel, « Décrire des actions : raconter ou relater ? », *Littérature*, n° 95, Larousse, 1994.

Campion, Pierre, « Le *Je* proustien : Invention et exploitation de la formule », *Poétique*, n° 89, 1992, pp. 3-29.

Dupont, Florence, « L'inscription de l'écriture tragique dans le temps rituel en Grèce et à Rome. Réflexions sur l'usage de la pragmatique associée à l'anthropologie », *Etudes de Lettres*, n° 2001 / 2, Les Contextes de la littérature, édité par Jérôme David, Revue de la Faculté des Lettres de l'Université de Lausanne, 2001, pp. 75 -96.

Maingueneau, Dominique, « Instances frontières et angélisme narratif », *Langue Française*, n° 128, décembre 2000, Larousse , pp. 74-95.

Marin, Thierry, « Pour une narration musicale, *Bing* de Samuel Beckett », revue *Poétique*, n° 122, mai 2000, pp. 131-158.

Petitjean, André, « Des récits étiologiques : les mythes d'origine du monde », *Pratiques*, n° 51, 1986, pp. 86-111.

Revaz, Françoise, « Narration, description ou tableau ? Approche linguistique d'une classification rhétorique », *Etudes de lettres*, n° 3, Université de Lausanne, 1991.

Ryan, Marie-Laure, *Logique culturelle de la métalepse, ou la métalepse dans tous ses* états, communication inédite faite au colloque international : *La métalepse, aujourd'hui*, organisé par l'Institut Goethe de Paris, les 29 et 30 novembre 2002.

Symington, Micéala, et Franco, Bernard, « Intertextualité et symbolisation : la poétique d'Arthur Symons », *Narratologie*, n° 4, 2001, Presses Universitaires de Nice-Sophia Antipolis, pp. 109-120.

4. Autres ouvrages théoriques (Poétique, Stylistique, Linguistique…)

- Ouvrages :

Adam, Jean-Michel, Petitjean André, *Le texte descriptif*, Nathan Université, 1989.

Audi, Paul, *La tentative de Mallarmé*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. "Perspectives Critiques", 1997.

Auerbach, Eric, *Mimesis*, Paris, Gallimard, 1968.

Austin, John Langshaw, *Quand dire, c'est faire* (*How to do Things with Words*), Paris, Seuil, coll. "Points Essais", 1970.

Backès, Jean-Louis, *Le poème narratif dans l'Europe romantique*, Paris, Presses Universitaires de France , coll. "Ecriture", 2003.

Barthes, Roland, *Critique et vérité*, Paris, Seuil, 1966.

Barthes, Roland, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, coll. "Tel Quel", 1977.

Barthes, Roland, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, coll. "Points Essais", 1953.

Bonnefoy, Yves, *Lieux et destins de l'image ; un cours de poétique au Collège de France (1981-1993)*, Paris, Seuil, coll. "La librairie du XX ème siècle", 1999.

Borges, Jorge Luis, *L'art de poésie*, trad. de l'anglais par A. Zavriew, Paris, Gallimard, coll. "Arcades", 2002.

Brunetière, Ferdinand, *Evolutions des genres dans l'histoire de la littérature*, (1ère éd. 1890), Pocket éditions, coll. "Agora", 2000.

Brunetière, Ferdinand, *L'Evolution de la poésie lyrique*, 2 t. , (1ère éd. 1891-1892), éditions Bibliopolis, 1998.

Campion, Pierre, *Mallarmé, Poésie et philosophie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994.

Friedrich, Hugo, *Structure de la poésie moderne*, trad. de l'allemand par Michel-François Demet, Paris, Le Livre de poche, 1999.

Gardes Tamine, Joëlle, (Molino, Jean), Introduction à l'analyse de la poésie, Paris, Presses Universitaires de France, 3ème éd. 1992.

Gardes Tamine, Joëlle, *La rhétorique*, Paris, A. Colin, coll. "Cursus", 1996.

Gardes Tamine, Joëlle, *La stylistique*, Paris, A. Colin, coll. "Cursus", 1997.

Granger, Gilles Gaston, *Langages et épistémologie*, Paris, Klinckseick, 1979.

Groupe µ, *Rhétorique de la poésie. Lecture linéaire, lecture tabulaire*, Paris, Seuil, coll. "Points", 1982.

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

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

Jakobson, Roman, *Huit questions de poétique*, Paris, Seuil, coll. "Points essais", 1977.

Klinkenberg, Jean-Marie, *Précis de sémiotique générale*, Paris, Seuil, coll. "Points", 2000.

Lamy, Bernard, *La rhétorique ou l'art de parler*, (1ère éd. 1757), éd. de B. Timmermans, coll. "L'interrogat ion philosophique", PUF, 1998, p. 200.

Larthomas, Pierre, *Notions de stylistique générale*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998.

Longin, *Traité du Sublime*, Trad. de Boileau, intr. et notes de Francis Goyet, Paris, Le Livre de poche, coll. "Bibliot hèque classique", 1995.

Meffre, Liliane, *Carl Einstein et la problématique des avant-gardes dans les arts plastiques*, Ed. Peter Lang, Berne, Coll. "Contacts, série III, Etudes et documents", vol. 8, 1989.

Molino, Jean, « Interpréter », in Claude Reichler ed., *L'interprétation des textes*, Paris, Editions de Minuit, coll. "Arguments", 1989.

Mounin, Georges, *Sept poètes et le langage*, Paris, gallimard, coll. "Tel", 1992.

Piaz, Octavio, *L'arc et la lyre*, (1956), trad. de l'espagnol par Roger Munier, Paris, Gallimard, 1965.

Piaz, Octavio, *L'autre voix, Poésie et fin de siècle*, (1990), trad. de l'espagnol par Jean-Claude Masson, Paris, Gallimard, coll. "Arcades", 1992.

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

Reverdy, Pierre, *Nord-Sud, Self Défence et autres écrits sur l'art et la poésie* (1917-1926), Paris, Flammarion, 1975.

Richard, Jean-Pierre, *Microlectures*, Paris, Seuil, 1979.

Ricœur, Paul, *Du texte à l'a ction*, Paris, Esprit / Seuil, 1986.

Ricœur, Paul, *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*, Paris, Seuil, Coll. "L'ordre philosophique", 2000.

Ricœur, Paul, *La métaphore vive*, Paris, Seuil, Coll. "Essais", 1975.

Riffaterre, Michael, *Essais de Stylistique Structurale*, trad. Daniel Delas, Paris, Flammarion, 1971.

Rykner, Arnaud, *L'envers du théâtre, Dramaturgie du silence de l'âge classique à Maeterlinck*, Paris, José Corti, 1996.

Sartre, Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, 1947.

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

Schaeffer, jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, seuil, 1989.

Searle, John, *Sens et Expression*, Paris, Ed. de Minuit, 1982.

Todorov, Tzvetan, *Qu'est-ce que le structuralisme ? 2. Poétique*, Paris, Seuil, coll. "Points", 1968.

Touratier, Christian, *La Sémantique*, Paris, Armand Colin, Coll. "Cursus", 2000.

Victor, Lucien, *Analyses stylistiques*, vol. 1 : « Théâtre et prose non narrative », vol. 2 : « Poésie et roman », Publications de l'Université de Provence, 1991.

- Thèses :

Mathis, Gilles, *Analyse stylistique du* "Paradis Perdu" *de John Milton, L'univers poétique : échos et correspondances*, Publications de l'Université de Provence, 1987. Thèse de Doctorat d'Etat soutenue en 1979.

- Articles :

Aquien, Michèle, « La poésie du XX^{ème} siècle et le langage en liberté », *L'Information grammaticale*, n° 94, juin 2002, pp. 39-44.

Bozon-Scalzitti, Yvette, *Le verset claudélien – une étude du rythme – (Tête d'Or)*, Archives des Lettres Modernes, n° 63, 1965.

Le Bozec, Yves, « L'Hypotypose : un essai de définition formelle », *L'Information grammaticale*, n° 92, janvier 2002, pp. 3-7.

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

Molino, Jean, « esquisse d'une sémiologie de la poésie », in *Actes du XVIe Congrès de Linguistique et Philologie romanes*, vol. n° 8, Publications de l'université de Provence, 1986.

Monte, Michèle, « L'Enonciation dans l'œuvre poétique de Philippe Jacottet », *L'Information grammaticale*, n° 88, janvier 2001, pp. 51-52.

Nelli, René, « Le Temps imaginaire et ses structures dans l'œuvre poétique », in *Cahiers internationaux de symbolisme*, 14, pp. 53-67.

Rastier, François, « Vers une linguistique des styles », *L'Information grammaticale*, n° 89, mars 2001, pp. 3-6.

5. Ouvrages philosophiques ou littéraires

Agamben, Giorgo, *Idée de la prose*, trad. G. Massé, Paris, C. Bourgois éditeur,1988.

Apollinaire, Guillaume, *Œuvres en prose complètes*, Paris, Gallimard, coll. "Bibliothèque de la Pléiade", t.2, 1991.

Arrien, *Histoire d'Alexandre : l'Anabase d'Alexandre le Grand* , traduit du grec par P. Savinel, Paris, Ed. de Minuit, 1984.

Balzac, *Illusions perdues*, *Œuvres Complètes*, t. V, Paris, Gallimard, coll. "Bibliothèque de la Pléiade", 1977.

Barbey d'Aurevilly, *Œuvres romanseques Complètes*, t.1, Paris, Gallimard, coll. "Bibliothèque de la Pléiade", 2002.

Beckett, Samuel, « Bing », in *Têtes-mortes*, Paris, Ed. de Minuit, 1967, Réed. 1972, p. 61.

Bible de Jérusalem, traduite en français sous la direction de l'école biblique de Jérusalem, nouvelle édition, Paris, Desclee de Brouwer,1975.

Bonnefoy, Yves, *L'Improbable et autres essais* , Paris, Gallimard, coll. "Folio Essais", 1992.

Bory, Jean-Louis, *Ma moitié d'orange* , Paris, Julliard, 1972.

Braque, Georges, *Le jour et la Nuit 1917-1952*, Paris, Gallimard, 1988.

Caillois, Roger, *Le Fleuve Alphée*, Paris, Gallimard, 1978.

Claudel, Paul, *Oeuvre en prose*, Paris, Gallimard, coll. "Bibliothèque de la Pléiade", 1965.

Conrad, Joseph, « Karain : un souvenir », *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. "Bibliothèque de la Pléiade", t. I, pp.651 -695.

Cortazar, Julio, « Continuidad de los Parques », *Fin d'un jeu* (1956), Traduit de l'espagnol par C. et R. Caillois, Paris, Gallimard, 1963.

Dante, Alighieri, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. "Bibliothèque de la Pléiade", 1965.

Diderot, *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. "Bibliothèque de la Pléiade", 1985.

Durand, Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Presses Universitaires de France, 1963.

Ecrits apocryphes chrétiens, t. I, Paris, Gallimard, coll. "Bibliothèque de la Pléiade", 1997.

Eliade, Mircea, *Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*, Paris, Payot (1951), nouvelle éd. 1968.

Eliot, T. S., *The Waste Land and other poems*, Buccaneer Books Inc., 1996.

Emerson, Ralph Waldo, *Essais*, trad. de l'anglais par Anne Wicke, Paris, Michel Houdiard éd., 1997.

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

Guérin, Michel, *Nietzsche, Socrate héroïque*, Paris, Grasset, coll. "Théoriciens",1975.

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

Hegel, Friedrich, *Esthétique*, textes choisis par Claude Khodoss, 14ème éd., Paris, Presses universitaires de France, 1992.

Heidegger, Martin, *L'Etre et le Temps*, trad. Rudolf Boehm et Alphonse de Waelhens, Paris, Gallimard, 1964.

Heidegger, Martin, *Questions III*, Paris, Gallimard, 1966.

Hugo, Victor, *Oeuvres Poétiques* v.II, Paris, Gallimard, coll. "Bibliothèque de la Pléiade", 1967.

Ingarden, Roman, *L'œuvre d'art littéraire* , trad. P. Secretan, L'Age d'Homme, Lausanne, 1983.

Jaccottet, Philippe, *L'Entretien des Muses*, Paris, Gallimard, 1968.

Jankélévitch, Vladimir et Berlowitz, Béatrice, *Quelque part dans l'inachevé*, Paris, Gallimard, coll. "Folio Essais", 1978.

Klee, Paul, *Théorie de l'art moderne*, (1956), trad. Pierre-Henri Gonthier, Paris, Denoël, 1985.

Larbaud, Valéry, préface à l'édition de 1925 des *Lauriers sont coupés* ; Paris, coll. "10/18", 1968.

Latour, Bruno, *We have never been modern*, Cambridge, Harvard University Press, 1993.

Laurent, Jérôme, *L'Homme et le monde selon Plotin*, Paris, ENS Editions, 1999.

Maldiney, Henri, *L'art, l'éclair de l'être* , Paris, Editions Comp'Act, coll. "Scalène", 1993.

Mallarmé, Stéphane, *Œuvres complètes* , Paris, Gallimard, coll. "Bibliothèque de la Pléiade", 1945.

Malraux, André, *Musée Imaginaire*, (1ère éd. 1947),Paris, Gallimard, Coll. "Folio Essais", 2002.

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

Maurois, André, *À la recherche de Marcel Proust*, Paris, Hachette, 1949.

Milhau, Denis, « Sur la sculpture cubiste », in *Le cubisme*, (Colloque d'Histoire de l'Art Contemporain tenu en nov. 1971 à Saint -Etienne), Université de St-Etienne, 1973.

Monnerot, Jules, *Les Lois du tragique,* Paris, Presses Universitaires de France, 1969.

Montaigne, Michel de, *Essais*, version numérisée, "Littérature française, les 150 œuvres les plus étudiée dans le secondaire », cd-rom, Paris, Adapt, Le Catalogue des Lettres, 1997.

Nietzche, *Le nihilisme européen*, trad. A. Kremer-Marietti, Paris, éditions Kimé, 1997.

Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, trad. G. Bianquis et P. Mathias, in *Œuvres* , Paris, Flammarion, 2000.

Nietzsche, *La naissance de la tragédie*, (1ère publication : 1872) Trad. Cornélius Heim, Paris, Gonthier, coll. "Médiations", 1964.

Nietzsche, *Œuvres* , trad. P. Wotling, Paris, flammarion, coll. "Mille et unes pages", 2000.

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

Pareyson, Luigi, *Conversations sur l'esthétique*, (1966) trad. de l'italien par Gilles A. Tiberghien, Paris, Gallimard, 1992.

Péguy, Charles, *Œuvres poétiques complètes* , Paris, Gallimard, coll. "Bibliothèque de la Pléiade", 1994.

Perrin, Michel, *Le chamanisme*, Paris, Presses Universitaires de France, (1ère édition 1995), coll. "Que sais-je ?", 2001.

Pindare, *Pythiques*, trad. Aimé Puech, Paris, Société d'édition les Belles lettres, 1955.

Platon, *Œuvres Complètes* , Paris, Gallimard, coll. "Bibliothèque de la Pléiade", 1950.

Plotin, *Ennéades*, trad. Bréhier, Paris, Société d'édition les Belles lettres, 1956.

Prévert, Jacques, *Paroles*, Paris, Gallimard, coll. "Folio", 1972.

Proust, Marcel, *À la recherche du temps perdu*, éd. Pierre Clarac et André Ferré, Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1954.

Renan, Ernest, *Souvenirs d'Enfance et de Jeunesse*, Paris, Le livre de poche, 1992.

Schlanger, Judith, et Stengers, Isabelle, *Les concepts scientifiques*, Paris, Gallimard, coll. "Folio / Essais", 1991.

Schlanger, Judith, *L'invention intellectuelle*, Paris, Fayard, 1983.

Simaan, Arkan et Joëlle Fontaine, *L'image du monde des babyloniens à Newton*, Paris, Adapt éditions, 1999.

Valéry, Paul, *Œuvres* , t. I, Gallimard, coll. "Bibliothèque de la Pléiade", 1980.

Whitman, Walt, *Feuilles d'herbe*, trad. Jacques Darras, Paris, Gallimard, 2002.

Yates, Frances A., *L'art de la mémoire*, (1966), trad. D. Arasse, Paris, Gallimard, coll. "Bibliothèque des Histoires", 1975.

Zumthor, Paul, *Langue, texte, énigme*, Paris, Seuil, 1975.

6. Dictionnaires et traités

Bailly, Anatole, *dictionnaire Grec-Français*, Paris, Hachette, 1950.

Brunel, Pierre, *Dictionnaire des Mythes littéraires*, Monaco, Editions du Rocher, 1988.

Chantraine, Pierre, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque, Histoire des mots*, Paris, Klincksieck, rééd.1999.

Dumarsais, *Des tropes ou des différents sens*, présentation, notes et traductions de Françoise Douay-Soublin, Paris, Flammarion, 1988.

Dupriez, Bernard, *Gradus, Les procédés littéraires*,Paris, U.G.E., coll. "10/18", 1984.

Encyclopaedia Universalis, 23 tomes, 1996.

Gaffiot, Félix, *Dictionnaire Latin-Français*, Paris, Hachette, 1983.

Grimal, Pierre, *Dictionnaire de la Mythologie grecque et romaine*, Paris, Presses Universitaires de France, 10ème éd.1990.

Littré, Paul-Emile, *Dictionnaire de la langue française*, 1863-1872.

Magnien,Victor & Lacroix, Maurice, *dictionnaire Grec-Français*, Paris, Librairie Belin, 1969.

Robert, *Le grand Robert électronique*, Paris, 1994.

7. Sites sur l'Internet

Fondation Saint-John Perse :
http://www.up.univ-mrs.fr/~wperse

Site consacré à Saint-John Perse, fondé et animé par Loïc Céry : http://www.sjperse.org

Sur l'approche narrative de la poésie, joindre le "*Forschegruppe Narratologie*" de l'Université de Hambourg : http://www.narrport.uni-hamburg.de,