



SAINT-JOHN PERSE À L'AGRÉGATION

Séminaire en ligne (Sjperse.org)

Etude narrative du poème *Vents*

Par Christian Rivoire

DEUXIÈME PARTIE

Pn 3 : Les transgressions épiques

Avec ce point, nous abordons le troisième programme narratif, celui des actions engagées par le héros pour changer sa situation. Nous les regroupons sous le vocable de transgressions puisqu'il s'agit pour lui de franchir les différents cercles d'enfermement que nous avons rencontrés dans l'exposé de la situation initiale.

Ce programme est évidemment le plus fourni, d'où les nombreuses subdivisions que nous proposerons pour détailler les diverses tentatives qu'il met en scène.

Saint-John Perse ne va pas adopter la solution traditionnelle de l'épopée qui consiste à accumuler des épisodes.

Pour mieux comprendre ce point, rappelons d'abord les principes énoncés par Aristote, qui opposait l'épopée et la tragédie justement par leurs manières de traiter les épisodes :

« Dans les pièces, les épisodes sont brefs tandis que dans l'épopée, ce sont eux qui donnent de l'étendue. En effet, le sujet (1) de l'*Odyssée* <n>est <pas> long : un homme erre loin de son pays pendant de nombreuses années, surveillé de près par Poésidon et isolé ; de plus, chez lui, les choses se passent de telle sorte que ses biens sont dilapidés par les prétendants et que son fils est victime de leurs complots ; il arrive alors, en proie au tourment, se fait reconnaître par quelques-uns, attaque, est sauvé pendant que ses ennemis périssent. Voilà ce qui est propre au sujet, le reste, ce sont les épisodes. » (2)

« L'épopée diffère de la tragédie par l'étendue de la composition et par le mètre. [...] L'épopée a en propre un trait important qui lui permet d'accroître son étendue : alors que dans la tragédie, il n'est pas possible d'imiter plusieurs parties de l'action qui se déroulent en même temps, mais seulement la partie jouée sur la scène par les acteurs, dans l'épopée, parce que c'est un récit, il est possible de composer plusieurs parties qui se produisent simultanément et qui, bien appropriées, augmentent l'ampleur du poème. C'est donc là un bon moyen pour atteindre la grandeur et donner la variété à l'auditeur en introduisant des épisodes dissemblables ; c'est en effet le semblable qui, rassasiant vite, fait échouer les tragédies. » (3)

C'est-à-dire que l'épopée, libre des contraintes de la représentation, peut se permettre de multiplier les épisodes et ainsi enrichir son étendue ; elle va les exposer successivement même s'ils se sont (au niveau de la fable) déroulés simultanément.

Or Saint-John Perse choisit une autre technique d'écriture : au lieu d'imaginer, à la façon d'un roman d'aventure, d'innombrables rebondissements, il préfère superposer différents types de transgressions.

Nous allons tenter d'isoler chacune de ces transgressions parcourues par le héros, alors que dans le texte elles sont le plus souvent entremêlées. Nous choisirons nos exemples dans les passages où chacune d'elles est dominante afin de faciliter la compréhension de notre démonstration et de ne pas trop déroger à la linéarité de la lecture.

1. La transgression sacrée :

Le Shaman

Quand il ouvre le poème *Vents* (le *sujet* n'étant pas la *fable*), le lecteur est mis en présence du pacte canonique de la poésie lyrique : un « Je » exprime ses sentiments dans le *hic et nunc* de l'écriture :

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

Vents, I₁, v₁₇ (180)

Rien, semble-t-il, ne vient s'interposer entre l'auteur et le lecteur. Pourtant, un certain nombre d'indices vont bousculer cette réception traditionnelle et introduire à la narration.

Il y a d'abord ces imparfaits, dès le premier verset (« C'étaient de très grands vents... ») qui viennent élargir le cadre temporel. Mais surtout, dans la seconde Suite, on note l'entrée en scène d'un « Narrateur » qui, étant nommé ainsi, ne peut plus être l'instance reconstruite par le critique, mais bien un personnage (comme dans *Amers* le « Chanteur ») d'où l'emploi de la troisième personne : « Le Narrateur monte aux remparts » (181) et pour accentuer encore son caractère d'actant, détaché de l'auteur, il est immédiatement comparé à un « Shaman » :

« Ô vous que rafraîchit l'orage... Fraîcheur et gage de fraîcheur... » Le
Narrateur monte aux remparts. Et le Vent avec lui. Comme un Shaman sous
ses bracelets de fer :

Vêtu pour l'aspersion du sang nouveau – la lourde robe bleu de nuit,
rubans de faille cramoisie, et la mante à longs plis à bout de doigts pesée.

Il a mangé le riz des morts ; dans leurs suaires de coton il s'est taillé droit
d'usager. Mais sa parole est aux vivants ; ses mains aux vasques du futur.

Et sa parole nous est plus fraîche que l'eau neuve. Fraîcheur et gage de
fraîcheur... « Ô vous que rafraîchit l'orage... »

Vents, I₂, v₁₋₄ (181)

La narration se trouve renforcée par le choix d'un tel personnage ; comme le souligne Marie-Laure Ryan (4) : « Succession de gestes, le rite entretient une étroite parenté avec l'élément narratif de l'œuvre littéraire. »

D'autre part, la répétition de « parole » montre bien le rapport entre le « poète » de la Suite I et ce « Shaman ».

Nous ne découvrirons que progressivement tous les bénéfices que Saint-John Perse a su tirer de cette comparaison d'une exceptionnelle richesse, notons pour l'instant l'un d'entre eux : outre l'entrée en narration, le Shaman permet de donner une nouvelle signification aux vents :

Antérieurement, tout en étant bénéfiques, ils n'en transformaient pas moins les hommes en fétus, éparpillés au gré de forces dévastatrices :

*[...] et nous laissaient, homme de paille,
En l'an de paille sur leur erre...[...]*

Vents, I 1, v 3-4 (179)

Par son invocation aux vents, le Narrateur-Shaman semble plutôt les provoquer ; d'élément modificateur du schéma narratif, ils deviennent "adjuvants" d'un héros actif, de par son langage. Nous avons là un glissement très important pour la portée ontologique du poème : en donnant son assentiment aux forces novatrices, en les désirant activement, et en les chantant, le « Narrateur » passe de la sujétion à l'émancipation.

La Suite 3 pourra reprendre avec plus de violence encore la description des vents destructeurs, le héros n'en sera que plus grand ; désormais, l'enlèvement des clôtures ira de pair avec l'« apaisement au cœur du Novateur » I 6, v 42 (193).

Mais si nous parlons ici de transgression sacrée, c'est parce que le Shaman est investi d'un pouvoir plus redoutable que celui de diriger les forces élémentaires ; sa mission la plus haute est de servir de trait d'union entre les vivants et les morts :

*Il a mangé le riz des morts ; dans leurs suaires de coton il s'est taillé droit
d'usager. Mais sa parole est aux vivants ; ses mains aux vasques du futur.*

Vents, I 2, v 3 (181)

Nous retrouverons ce double mouvement dans *Amers*, mais notons que l'introduction du Shaman fixe d'emblée l'objet de la quête dans laquelle s'engage le héros ; individuelle, la parole poétique est fondée sur le choix exigeant d'une responsabilité collective.

Les rituels

Le chamanisme a connu une grande popularité grâce au livre de Mircea Eliade : *Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase* (5), « premier ouvrage à faire le point sur une question auparavant réservée à quelques spécialistes » dit l'ethnologue Michel Perrin (6). Il faut croire que Saint-John Perse faisait partie de ceux-ci puisque *Vents* est publié en 1946 et l'ouvrage de M. Eliade en 1951.

Il est un livre sur les religions particulièrement annoté par Alexis Leger, et que conserve la Fondation Saint-John Perse : *The History of the Supernatural* (7) de William Howitt ; on y trouve la relation de « Shamans, who use narcotic substances to procure clairvoyance » (8). On pense à la formule célèbre de *Vents* qui est justement dans la Suite 3 :

[...] j'écouterai monter en moi l'autorité du songe.
Ivre, plus ivre, disais-tu, d'avoir renié l'ivresse [...]

Vents, I 3, v 28-29 (185)

À quelle époque Alexis Leger a-t-il pu prendre connaissance de cet ouvrage ? Au dos de la couverture, sur les deux volumes, il y a cette signature : « *R.O. Mason* ». Il s'agit du dr. Rufus Osgood Mason qui a publié divers ouvrages sur l'utilisation de l'hypnose à des fins médicales et éducatives et : *Telepathy and the Sublimate self* en 1897. Si nous remontons cette piste nous sommes conduits jusqu'à Katherine Biddle qui a dédié deux de ses œuvres à son épouse Charlotte Mason, qu'elle appelle « Godmother » (marraine). C'est donc sans aucun doute par son entremise que Saint-John Perse a obtenu ce livre dont l'influence se fait sentir à partir du recueil *Exil*.

Dans le passage de *Vents* qui nous occupe nous trouvons le souci que partageait William Howitt de rassembler des pratiques mystiques venues de tous les horizons. Ainsi à côté de celle du Shaman, on trouve l'évocation de l'arbre à fétiches (180), du sacrifice d'un cheval noir (182), et de diverses mantiques :

*Jadis, l'esprit du dieu se reflétait dans les foies d'aigles entrouverts,
comme aux ouvrages de fer du forgeron, et la divinité de toutes parts
assiégeait l'aube des vivants.*

*Divination par l'entraille et le souffle et la palpitation du souffle ! Divination
par l'eau du ciel et l'ordalie des fleuves...*

Vents, I 2, v 7-8 (181)

Le syncrétisme culturel est tel que Saint-John Perse, pour décrire le rituel chamanique, s'inspire non des renseignements qu'il peut posséder sur les chamans de Mongolie, mais, comme l'a montré Catherine Mayaux, d'un texte traduit du tibétain qui relate la vie de Padma Than Yig :

« Il est de coutume en ce pays, s'il meurt une reine ou un noble investi d'autorité, qu'une fois qu'ils sont portés au cimetière, on place en guise d'oreiller un boisseau de riz pour leur nourriture. Padmaraja s'adonna aux austérités, mangea le riz de la provision des morts et mit leurs grands suaires de coton » (9).

Cette multitude de rites mentionnés permet à Saint-John Perse d'échapper à toute réduction de son texte au seul symbolisme judéo-chrétien.

2. La transgression spatiale :

C'est la plus évidente transgression du poème. Elle se joue sur deux axes orientés : sur le plan vertical, de bas en haut – et sur le plan horizontal, de l'est vers l'ouest.

Le schème de la “verticalisation ascendante” (10) :

Centré sur le personnage du chaman nous avons abandonné quelque peu son comparé, le Narrateur, le “sens” de son action mérite cependant d'être commenté :

[...] *Le Narrateur monte aux remparts* [...]

Vents, I 2, v 1 (181)

formule reprise, quelques versets plus loin :

Le Narrateur monte aux remparts dans la fraîcheur des ruines et gravats [...]

Vents, I 2, v 6 (181)

Lorsque le lecteur aura pris connaissance de toute l'œuvre, le mot « rempart » lui fera penser à la situation caractéristique de repli des constructions du monde clos, bâties, nous l'avons vu, « en retrait d'angle ou en encorbellement, contre les remparts d'une ville morte » (11). Le Narrateur est donc le premier à se dresser contre l'apathie générale, à se re-dresser ; et Saint-John Perse, fidèle à la tonalité épique, en fait un actant prêt au combat (12) – notons que la langue familière a gardé la variante : “monter aux créneaux” pour dire l'engagement personnel dans une action qui a le caractère d'une lutte. Avant même de quitter la ville, le narrateur prend sa part de responsabilité sociale, et l'on peut penser à l'activité politique d'Alexis Leger, qui, elle aussi, a précédé l'exil.

Une autre image, dans le poème *Vents*, développe le schème ascendant qui nous occupe ici : celle de la femme offerte au dieu, en I 5, v 14-25 (188-189). Elle a été placée « sous les combles » v. 15, « sous la tuile de bronze » v. 20, à la place même des « livres tristes » v. 16, qui eux, dans un mouvement inverse, ont été jetés « au fleuve » v. 13 ; quant au poète, bien sûr, il s'est installé encore plus haut que la prêtresse : « j'ai mieux à faire sur nos toits de regarder monter l'orage. » v. 13.

Dans ces deux images, du poète aux remparts et de la femme offerte au dieu, le schème ascensionnel est traité par Saint-John Perse sur le mode du rituel religieux. Ce n'est pas un guerrier qui monte aux créneaux, mais un intercesseur : « Comme un Shaman sous ses bracelets de fer » I 2, v 1 (181). De même que le corps féminin est offert à « l'accointement du dieu » I 5, v 21 (189), nom qui évoque à la fois une relation sexuelle et, par l'étymologie (lat. *accognitus*), un moyen de connaissance.

Sur le mode masculin, actif, du chaman qui monte et qui par sa transe volontaire va rejoindre les dieux, ou sur le mode féminin, passif, du corps offert au souffle divin, le principe est bien celui d'une transgression de ses limites corporelles pour atteindre une conscience supérieure.

Pour autant, gardons-nous de conclure trop rapidement à une vision manichéenne du corps et de l'esprit ; Saint-John Perse, d'une part en choisissant des rites extérieurs à notre civilisation, et d'autre part en peignant avec soin ce nu féminin

dans toute sa beauté érotique, interdit une lecture chrétienne qui poserait la totale antinomie du charnel et du spirituel.

Il s'agit plus fondamentalement de se "redresser" – en se souvenant que "dresser", par sa racine indo-européenne *reg, est de la même famille que "roi" – de reprendre son statut d'homme debout, d'homme libre, souverain :

Qu'on se lève de partout avec nous ! Qu'on nous donne, ô vivants, la plénitude de notre dû !

Vents, I 6, v 30 (192)

[...] Qu'on se lève avec nous aux forceries du vent ! Qu'on nous donne, ô vivants, la plénitude de notre dû !

Vents, II 2, v 37 (204)

La face fouettée d'autres enseignes, se lèvent, à leur nom, les hommes tard venus de ce côté des grandes eaux [...]

Vents, II 3, v 10 (206)

Un peuple encore se lèvera-t-il dans les vergers de cuivre rouge ? Les vallées mortes, à grands cris, s'éveillent dans les gorges, s'éveillent et fument à nouveau sur leurs lits de shamans !

Vents, II 5, v 15 (211)

Le schème du déplacement horizontal :

Nous l'avons dit, le rituel chamanique précédemment étudié avait un but essentiel : passer du subir à l'agir. Par le cérémonial, le Narrateur s'est associé la force des vents, il peut bousculer les obstacles, ainsi s'ouvre-t-il un espace pour son aventure.

Et ce sera d'abord une anaphore, qui reviendra comme un leitmotiv chaque fois qu'il faudra se redonner courage ou entraîner les autres hommes à oser leurs rêves, à s'arracher à l'immobilisme de la vieille Europe :

S'en aller ! s'en aller ! Parole de vivant !

Vents, I 4, v 10 (187) et I 7, v 33 (196)

[...] S'en aller ! s'en aller ! Parole du Prodiges (13).

Vents, II 4, v 15 (209)

et sa variante :

Aller ! où vont toutes bêtes déliées, dans un très grand tourment de l'aile et de la corne... Aller ! où vont les cygnes violents, aux yeux de femmes et de murènes

Vents, II 3, v 2 (205)

Aller où vont les Cordillères bâties d'azur comme d'un chargement de quartz,

Vents, IV 2, v 5 (235)

Cette exhortation, on le voit, est très proche de l'injonction « Qu'on se lève » étudiée ci-dessus, les deux schèmes jouent bien le même rôle : redonner aux « hommes de paille », on pourrait dire aux "gisants" (en pensant aux « bêtes de paille [...] sous bandelettes » du verset I 4, v. 3) la force de redevenir des « vivants ». Le mouvement de surréction des dalles publiques du chant I :

Voici qu'ils produisaient ce goût de paille et d'aromates, sur toutes places de nos villes,

Comme au soulèvement des grandes dalles publiques. Et le cœur nous levait

Vents, I 1, v 10-11 (180)

Ne serait plus dégoût causé par les odeurs fétides, mais introduirait alors au motif apocalyptique de la résurrection des morts.

Quoi qu'il en soit, ces deux exhortations aboutissent, sur le plan de la thématique spatiale, à la mise en mouvement du narrateur ; il a maintenant la force de secouer son joug, de quitter la ville morte, de tenter l'aventure épique par une transgression cette fois horizontale, celle des frontières et de toutes les marques de propriété qui morcelaient l'espace de l'ancestrale civilisation (14). Et ce sera le voyage vers l'Ouest américain, sur les traces des explorateurs, des conquistadores, et des pionniers de toutes confessions.

Cette combinaison des deux axes du mouvement est traitée dans le poème par l'image de l'athlète qui se redresse et s'apprête à s'élancer :

*Un homme encore se lève dans le vent. Parole brève comme éclat d'os.
Le pied déjà sur l'angle de sa course...*

Vents, I 6, v 2 (190)

Sur le plan philosophique, cette combinaison fait penser au verbe allemand *durchstehen*, que l'on pourrait traduire par "être debout à travers", qu'utilise Heidegger (15) quand il montre comment la verticalité humaine ouvre à l'espace et à l'action sur le monde. C'est bien ainsi qu'entend se situer Saint-John Perse.

Le motif du voyage vers l'Ouest américain, qui permettrait déjà de lire *Vents* dans la simple lignée épique des westerns (16), a été longuement commenté par les critiques et nous n'y insisterons donc pas. Nous renvoyons notre lecteur au chapitre IX de l'excellent ouvrage de Colette Camelin (17), *Eclats des contraires, La poésie de Saint-John Perse*. On trouvera également un relevé des éléments du poème empruntés à la réalité américaine dans l'article de Jean-Marie Grassin : *Western trails : The American scene in Saint-John Perse's poems* (18).

Une remarque cependant, si, comme le dit J-M. Grassin, « la ronce de fer aux abords des corrals, et la forge de plein air des marqueurs de bétail » I 3, v 18 (185), font bien référence à la réalité américaine (ce qui semble peu douteux), leur présence dans cette célèbre énumération des bornes que les vents doivent disperser prouve que l'opposition géographique : Nouveau Monde / vieille Europe, est à nuancer.

L'Amérique n'intéresse pas Saint-John Perse en tant que nouvelle Terre Promise, (même s'il est incontestable que de nombreux aspects positifs, et qui apparaissent dans le poème *Vents*, l'attachent à ce pays) mais, ce qui compte dans la thématique qui nous occupe ici, c'est plutôt le "mouvement en avant" des populations qui s'y rendent, les différentes vagues d'émigration des hommes, auxquelles font écho les migrations animales (des crabes, II 4, v 10, aux oiseaux, II 3, v 1, en passant par celles des insectes, I 3, v 15), ou la déhiscence des plantes (« Semences et barbes d'herbe nouvelle » I 6, v 42).

L'Amérique a aussi l'avantage d'ancrer son poème dans la modernité (celle de la puissance atomique par exemple), alors même qu'il renoue avec les croyances les plus anciennes des hommes (entre autres, celle du shamanisme).

Mais si l'Amérique aussi doit être soumise aux vents, c'est que le motif de la dispersion de tous les repères (cf. le passage : l₃, v 16 à l₃, v 20, et l'anaphore : « Enlèvement de clôtures, de bornes ! » l₆, v 42 et l₆, v 53) concerne plus la transgression du savoir établi que la simple transgression spatiale ; c'est ce que nous allons maintenant étudier.

1. La transgression du savoir établi :

La dispersion des bornes et repères :

L'injonction nominale : « Enlèvement de clôtures, de bornes ! » relance deux versets du développement l₆ ; cette anaphore, brève et impérieuse, prolonge et résume un des passages les plus célèbres de *Vents*, le temps fort de cette thématique de l'effacement des marques : la première laisse de la deuxième section, en l₃ :

Ainsi croissantes et sifflantes au tournant de notre âge, elles descendaient des hautes passes avec ce sifflement nouveau où nul n'a reconnu sa race,

Et dispersant au lit des peuples, ha ! dispersant – qu'elles dispersent ! disions-nous – ha ! dispersant

Balises et corps morts, bornes milliaires et stèles votives, les casemates aux frontières et les lanternes aux récifs ; les casemates aux frontières, basses comme des porcheries, et les douanes plus basses au penchant de la terre ; les batteries désuètes sous les palmes, aux îles de corail blanc avilies de volaille ; les édicules sur les caps et les croix aux carrefours ; tripodes et postes de vigie, gabions, granges et resserres, oratoire en forêt et refuge en montagne ; les palissades d'affichage et les Calvaires au détrit ; les tables d'orientation du géographe et le cartouche de l'explorateur ; l'amas de pierres plates du caravanier et du géodésien ; du muletier peut-être ou suiveur de lamas ? et la ronce de fer aux abords des corrals, et la forge de plein air des marqueurs de bétail, la pierre levée du sectateur et le cairn du landlord, et vous, haute grille d'or de l'Usinier, et le vantail ouvragé d'aigles des grandes firmes familiales...

Ha ! dispersant – qu'elles dispersent ! disions-nous – toute pierre jubilaire et toute stèle fautive,

Elles nous restituaient un soir la face brève de la terre, où susciter un cent de vierges et d'aurochs parmi l'hysope et la gentiane.

Vents, l₃, v 16-20 (184-185)

On remarquera d'abord que ce passage ne comporte qu'une seule phrase, distribuée sur cinq versets, dont l'un, avec ses 160 mots, est le plus long du poème. Outre sa longueur exceptionnelle, le verset l₃, v 18 retient toute l'attention par son caractère énumératif (ces séries, dites « homologues » par Roger Caillois (19), étant comme la signature stylistique de Saint-John Perse). À ce sujet il faut relire les belles pages consacrées par Roger Caillois à ce trait de style, citons simplement :

« Ces répertoires rassemblent mille objets épars, mille conduites clairsemées dans l'univers. Les conditions de temps et de lieu les vêtent et les déguisent chaque fois, suivant une mode particulière. Mais gestes et choses n'en sont pas moins issus d'une même lointaine origine, difficile à supposer et à découvrir. C'est elle que le poète cherche à restituer par de

surprenants rapprochements, comme les linguistes restituent une racine non attestée par la comparaison des formes subséquentes ».

La recherche du noyau originel qui a pu donner naissance à cette luxuriance homologique nous amènerait sans doute à trouver ici un geste, un geste libérateur iconoclaste : celui d'un homme qui ayant lu Nietzsche – et particulièrement la seconde des *Considérations inactuelles* (ou *intempestives* suivant les traducteurs), intitulée : « De l'utilité et des inconvénients de l'histoire pour la vie » – aurait l'audace de se libérer du passé pour prétendre vivre et agir sur un territoire vierge.

Tel est le sens de la clause :

Elles nous restituaient un soir la face brève de la terre, où susciter un cent de vierges et d'aurochs parmi l'hysope et la gentiane.

Ce que le narrateur de *Vents* revendique par son geste de dispersions des bornes et repères c'est la possibilité d'avancer dans un espace libre du poids du passé ; en cela il rejoint Nietzsche pour qui « toute action exige l'oubli » (20) du savoir historique ; car l'histoire a transformé le passé en fardeau.

« Lorsque les souvenirs historiques deviennent trop écrasants, l'homme cesse de nouveau d'être » (21)

Cela peut nous paraître étrange, n'a-t-on pas au contraire toujours besoin d'approfondir notre connaissance de l'histoire pour mieux comprendre notre présent ? De fait, Nietzsche refuse de placer le problème sur le plan de la connaissance pure ; lui s'intéresse à l'action, à la vie, « cette puissance obscure qui pousse et qui est insatiable à se désirer elle-même. » (22)

Certes, les esprits forts, entreprenants, tireront profit d'une connaissance des faits glorieux de ce qu'il appelle « l'histoire monumentale » :

« L'homme conclut que le sublime qui *a été* autrefois a certainement été *possible* autrefois et sera par conséquent encore possible un jour. Il suit courageusement son destin, car maintenant il a écarté le doute qui l'assaillait aux heures de faiblesse et lui faisait se demander s'il ne voulait pas l'impossible. » (23)

Mais la grande masse des hommes, au contraire tireront prétexte de leur admiration du passé pour refuser toute nouveauté. Ces partisans de l'histoire dite « antique » ressemblent à s'y méprendre aux hommes qui exaspéraient le narrateur dans la "situation initiale" de la fable (ou *Pn1*) (24) :

« Ce qui est petit, restreint, vieilli, prêt à tomber en poussière, tient son caractère de dignité, d'intangibilité du fait que l'âme conservatrice et vénératrice de l'homme antique s'y transporte et y élit domicile. L'histoire de sa ville devient pour lui l'histoire de lui-même. Le mur d'enceinte, la porte avec sa vieille tour, les ordonnances municipales, les fêtes populaires, tout cela c'est pour lui une sorte de chronique illustrée de sa propre jeunesse et c'est dans tout cela qu'il retrouve sa force, son activité, sa joie, son jugement, sa folie et son inconduite. C'est là qu'il faisait bon vivre, se dit-il, car il fait bon vivre ; ici nous allons nous laisser vivre, car nous sommes tenaces et on ne nous brisera pas en une nuit. » pp. 95-96

De plus, Nietzsche pense que l'histoire, en se voulant science pure au même titre que la mathématique, fait courir un autre danger à l'homme moderne. Elle lui rappelle sans cesse qu'il est un « tard-venu » ; et pour un artiste qu'il ne saurait être, au mieux, qu'un épigone des grands maîtres d'autrefois. Tout ayant déjà été dit, la tentation sera alors grande de ne plus créer, sinon sur le mode ironique.

D'où ce sursaut qu'espère Nietzsche :

« Pour pouvoir vivre l'homme doit posséder la force de briser un passé et de l'anéantir et il faut qu'il emploie cette force de temps en temps. » (25)

Plutôt que d'un simple oubli du passé, il s'agit de vivre dans un état qu'il nomme « non-historique », c'est-à-dire un état où l'artiste ne prendra de l'histoire que ce qui sert sa création en oubliant tout ce qui l'entrave.

« La faculté de pouvoir sentir, en une certaine mesure, d'une façon non historique devra donc être tenue par nous pour la faculté la plus importante, pour une faculté primordiale, en tant qu'elle renferme le fondement sur lequel peut s'édifier quelque chose de solide, de bien portant et de grand, quelque chose de véritablement humain. Ce qui est non historique ressemble à une atmosphère ambiante, où seule peut s'engendrer la vie, pour disparaître à nouveau avec l'anéantissement de cette atmosphère. » (26)

Le geste du narrateur de *Vents* a bien pour but de poser le « fondement » sur lequel pourra s'édifier son œuvre dans l'évidence du présent. N'était-ce pas le sens que Saint-John Perse donnait de « brève » pour son traducteur : « Face immédiate abrupte et rude – face sommaire, aiguë, patente – face évidente et prompte à limiter ».

A-t-on suffisamment interrogé cette dernière caractéristique ? N'est-il pas curieux de parler ici de limites après une suite homologique consacrée à la dispersion des bornes et repères ?

La réponse est peut-être dans l'essai de Nietzsche (qui évoque à trois reprises la suppression des « bornes » (27)) quand il précise sa terminologie :

« Par le mot “non-historique”, je désigne l'art et la force de pouvoir oublier et de s'enfermer dans un horizon limité. » (28)

Cet « horizon limité » n'a évidemment rien à voir avec le monde clos de la ville, endormie dans son illusion de bien-être, c'est celui de l'action déterminée qui ne s'embarrasse pas de ce qui pourrait la distraire de son but.

Si l'on nous accorde que le rapprochement entre ce passage de *Vents* et la *Seconde Considération intempestive* de Nietzsche est justifié, alors celui que nous avons jusqu'ici appelé d'une façon neutre : le “narrateur” recouvre au moins deux identités fortes : celle de l'homme d'action (militaire ou politique) mais surtout celle de l'artiste (dont le philosophe ne serait qu'une figure).

Aussi n'est-ce pas surprenant que soit abordé par Saint-John Perse, dans le développement qui suit celui de la dispersion des bornes, le problème de la culture livresque ; là encore le héros de *Vents* instaure son présent par un geste de refus :

Tout à reprendre. Tout à redire. Et la faux (29) du regard sur tout l'avoir menée !

Les livres morts :

Un homme s'en vint rire aux galeries de pierre des Bibliothécaires. – Basilique du Livre !... Un homme aux rampes de sardoine, sous les prérogatives du bronze et de l'albâtre. Homme de peu de nom. Qui était-il, qui n'était-il pas ?

Vents, I 4, v 2 (186)

La question nous est posée, il faut y répondre.

Ce pourrait être Alexis Leger lui-même qui obtint dès les premiers mois de son exil américain le poste de consultant littéraire à la Bibliothèque du Congrès, à Washington ; poste qu'il conserva jusqu'en 1946. Certains critiques américains (30) ont reconnu, dans les détails descriptifs, des allusions précises à ce lieu. « Homme de peu de nom » ferait alors allusion à sa condition difficile après son limogeage du quai d'Orsay.

La formule « homme de peu de nom » rappelle également le dernier verset d'« Exil » : « Et c'est l'heure, ô Poète, de décliner ton nom, ta naissance, et ta race... », ce qui incite à généraliser le trait autobiographique pour en faire un attribut de tout Poète.

Mais si l'on poursuit le rapprochement avec Nietzsche, l'homme qui « s'en vint rire » (31) et non pas « *lire », comme le signale Jonghwa Jin (32) ne peut être que Zarathoustra :

« Loué soit cet ouragan farouche et libre et bon [...] l'ouragan qui souffle de la poussière dans les yeux de tous les pessimistes, de tous les purulents ! [...] Elevez vos cœurs, bons danseurs, levez-les (33) bien haut, plus haut encore ! Et n'oubliez pas non plus le bon rire ! Cette couronne du rieur, cette guirlande de roses, c'est à vous que je la lance, frères ! J'ai proclamé que le rire est sacré : Hommes supérieurs, *apprenez donc à rire !* » (34)

On est frappé par la ressemblance avec le programme narratif de l'intrusion des vents qui, on s'en souvient, exacerbent l'insoutenable du monde clos. À l'injonction : « Elevez vos cœurs, bons danseurs, levez-les bien haut », répond le : « Et le cœur nous levait » du premier développement. Cette thématique, Saint-John Perse a pu la rencontrer de multiples fois chez Nietzsche, en particulier dans *La naissance de la tragédie* :

« Le sombre désert de notre culture fatiguée change d'un coup lorsque Dionysos l'effleure de sa magie ! Un vent de tempête s'empare de tout ce qui est fané, vermoulu, cassé, rabougri, l'enveloppe dans un rouge tourbillon de poussière et l'emporte dans les airs comme un vautour » (35).

On connaît l'impressionnante énumération que fera Saint-John Perse sur le thème du « fané » dans *Vents*, I 4, v 6-10(186-187)

On a beaucoup glosé sur ce mépris du livre, affiché par un auteur qui les fréquenta avec tant d'assiduité. Tentative hypocrite pour cacher ses emprunts multiples et faire croire à la spontanéité de son génie ? L'explication est un peu courte. L'obligation faite au critique de dénoncer certaines pratiques douteuses de

Saint-John Perse ne doit pas le conduire à ignorer la démarche artistique. Nietzsche, une fois encore, pourra éclairer ce débat ; le philosophe ne dit pas, d'une façon simpliste, que l'homme d'action doit se détourner du savoir historique :

« Chaque homme, chaque peuple, selon ses fins, ses forces et ses nécessités, a besoin d'une certaine connaissance du passé, tantôt sous forme d'*histoire monumentale*, tantôt sous forme d'*histoire antiquaire*, tantôt sous forme d'*histoire critique*, mais non point comme en aurait besoin une troupe de purs penseurs qui ne fait que regarder la vie [...] mais toujours en vue de la vie, par conséquent aussi sous la domination, sous la conduite suprême de cette vie même. » (36)

Aussi, l'homme supérieur ne se reconnaît pas à son absence de savoir historique, mais à sa capacité à agir tout en ayant la culture la plus vaste :

« Si l'on voulait imaginer la nature la plus puissante et la plus formidable, on la reconnaîtrait à ceci qu'elle ignorerait les limites ou le sens historique pourrait agir d'une façon nuisible ou parasitaire. Cette nature attirerait à elle tout ce qui appartient au passé, que ce soit au sien propre ou à l'histoire, elle l'absorberait pour le transmuier en quelque sorte en sang. Ce qu'une pareille nature ne maîtrise pas, elle sait l'oublier. Ce qu'elle oublie n'existe plus. » (37)

Transposé dans le domaine de la culture livresque cela signifie que l'artiste supérieur est celui qui arrive à créer d'une manière originale grâce et en dépit de son érudition. Saint-John Perse en est une parfaite illustration. Encore faut-il qu'il soit capable du geste libérateur que nous avons qualifié d'iconoclaste.

Remarquons cependant que ce geste n'est pas seulement effectué par Saint-John Perse écrivant, mais qu'il est mis en scène dans l'écriture ; c'est encore insister sur l'équivalence du Poète et du narrateur-héros de *Vents*.

Allant jusqu'au bout de sa thématique nietzschéenne, Saint-John Perse va développer le motif de la violence (sans tenir compte du discrédit que la récupération nazie jetait en France sur ce philosophe).

Le héros du poème *Vents* ne recherche pas la sagesse, au sens de la tempérance, mais la transgression qui permet d'échapper au confort et au conformisme.

« **Et c'est conseil encore de force et de violence** » (38) :

Avec ce motif s'exacerbe la transgression du savoir établi. Le relevé exhaustif des images associées serait impressionnant, on peut donc parler d'un leitmotiv. Cependant, fidèle à notre méthode qui consiste à reconstruire la logique narrative de la fable sans trop déroger à la linéarité de la lecture, nous nous arrêterons sur le temps fort de cette intrusion de la violence, en l'occurrence la première section (39) du développement I₆ « Ivre, plus ivre, disais-tu, de renier l'ivresse... » (O.C. pp. 190-192).

Nous constaterons qu'elle pose un problème stylistique majeur pour la narration poétique : comment intégrer la parole des personnages ? Les guillemets ont-ils toujours la fonction d'encadrer un dialogue rapporté ? Est-ce la voix du poète-

héros que nous entendons ou celle des personnages du drame ? Comment alors les identifier ?

Ce qui frappe en lisant ce passage, c'est d'abord son rythme : les 30 versets sont tous brefs, entre 8 mots (I₆, v 4), et 34 (I₆, v 7). On ne compte pas moins de 45 phrases, et une seule (associant d'ailleurs les deux schèmes verticaux et horizontaux dont nous avons déjà parlé) enjambe le cadre du verset (I₆, v 28-29) ; c'est dire si la lecture en est scandée (scansion renforcée par 11 points d'exclamation). Il suffit de regarder la troisième laisse pour constater le caractère volontariste de cette ponctuation, en accord donc avec l'annonce « parole brève comme éclat d'os » (I₆, v 2).

On oscille entre le péremptoire : « Notre maxime est la partialité, la sécession notre coutume. » (40) (I₆, v 25) ; et l'injonctif (7 subjonctifs de troisième personne). Plus exactement, nous sommes, comme le dit Searle, dans le "perlocutoire" (parler c'est faire) ; le verbe est un agir, ce qui suppose un auditoire.

Et c'est la deuxième constatation qui s'impose à nous, à la lecture de ce passage : la présence forte d'une foule, en fort contraste avec la solitude de la femme offerte au dieu, dans le développement précédent : « entre vivants » (I₆, v 3 ; v30), « D'autres » (I₆, v 7), « hommes » (8 occurrences au pluriel)... Cette exaltation collective se déploie dans l'espace : « aux fêtes » (I₆, v 7), « en tous lieux » (I₆, v 9), « aux confins » (I₆, v 10), « de partout » (I₆, v 30).

Au contraire, ceux qui restent à l'écart de ce ralliement, les individus isolés, sont livrés à la vindicte : le « Songeur » (I₆, v 8-9), et celui qui « vient à manquer à son visage de vivant » (I₆, v 16). Le rapport de forces a changé, par rapport au monde clos de la situation initiale.

Mais alors il faut s'interroger devant l'étonnant verset I₆, v 4 :

« Aux bas quartiers surtout – la chose est d'importance. »

Le narrateur ne nous a pas habitués à ce souffle démocratique ! Nous sommes plus accoutumés à sa superbe aristocratique que l'on trouve par exemple dans le verset IV₄, v 10 (241) :

« Et vous, hommes du nombre et de la masse, ne pesez pas les hommes de ma race. Ils ont vécu plus haut que vous dans les abîmes de l'opprobre. »

Aussi faut-il s'interroger sur l'identité du locuteur (41). Une lecture plus attentive révèle une distribution précise, mais délicate à interpréter, des guillemets :

Si l'on excepte le premier verset, les guillemets correspondent à la structure par laisses : ils ouvrent tous les versets des laisses 2, 3, 6 et sont totalement absents des laisses 4, 5, 7 ; par ailleurs ils ferment logiquement l'ensemble 2-3 et la laisse 6 ; la composition qui se fait jour est confirmée par les points de suspension qui encadrent l'ensemble 2-3, lui donnant l'aspect d'une digression entre des versets non guillemetés.

Nous pensons que les guillemets du premier verset ne doivent donc pas être interprétés comme les suivants. Ils sont en fait dus à une auto-citation : « Ivre, plus ivre, disais-tu, de renier l'ivresse... » est une reprise avec une très légère variante

(42) de l'anaphore déjà rencontrée en I₃, v₂₉ (185) ; procédé de reprise, fréquent dans le poème *Vents*, qui permet de structurer l'ensemble en tressant des fils conducteurs.

Les autres guillemets, par contre, sont bien la marque d'un changement de locuteur. Quel est-il ? Pour notre part, en tenant compte de cette section et de ce qui la suit, nous choisissons d'y voir le discours de l'homme qui « se lève dans le vent. » (I₆, v₂), le « philosophe babouviste [qui] sort tête nue devant sa porte » (I₆, v₃₄) et dont Aragon avait remarqué la présence, au point de se sentir désigné ainsi par périphrase (43).

Ce serait donc sa harangue qui nous serait donnée à entendre, c'est elle qui aurait cet effet d'entraînement sur la foule assemblée, et obtiendrait l'assentiment du poète. Idée reprise d'ailleurs au verset I₆, v₄₃ : « Les grandes invasions doctrinales ne nous surprendront pas, qui tiennent les peuples sur leur angle comme l'écaille de la terre. » (44). Le poème *Vents*, qui développe souvent la singularité du héros épique, ne néglige pas ici la nécessité d'une participation collective au soulèvement contre les valeurs obsolètes. Mais c'est d'un collectif qui saurait reconnaître la primauté du poète dont on parle.

Ainsi se comprend mieux l'injonction : « Qu'on nous cherche aux confins les hommes de grand pouvoir, réduits par l'inaction au métier d'Enchanteurs. » (45) (I₆, v₁₀), qui ne pouvait pas émaner du héros-poète lui-même (46).

D'ailleurs le lexique n'est pas tout à fait le même suivant le locuteur ; on remarquera la présence de deux idiolectes : l'un, dans les passages entre guillemets, marqué par un grand nombre de mots formés à l'aide préfixes privatifs : « impatience », « inertie » (étymologiquement : sans art ; malhabile, ignorant.), « inaction », « imprévisibles », « intempérance », « intolérance », « mésintelligence » ; ou de préfixes permettant d'obtenir des antonymes : « descellées », « dénouées », ou marquant l'opposition : « adverses », « Instigatrices » (étymologiquement, *instigare* : piquer contre). Vocabulaire, donc, de la rébellion. Alors que l'autre, hors des guillemets, utilise de nombreux termes juridiques : « Contractants et témoins s'engagent sur les fonds », « prérogative », « en avance d'hoirie », « notre dû ».

On constate qu'une des difficultés de ce poème est l'attribution des paroles mises entre guillemets ; certains indices peuvent nous mettre sur la voie d'une prudence interprétative, comme nous venons de le voir, mais la ligne de démarcation n'est pas toujours nette ; le vent d'insurrection qui souffle ici et la violence sont partout présents. Dans le rythme, dans le lexique, dans les actes mis en scène aussi : « qu'on lui tienne de force la face dans le vent ! » (I₆, v₁₆) – hors guillemets –, ou encore plus nettement, un peu plus loin dans le même développement – entre guillemets cette fois – : « Et si l'homme de talent préfère la roseraie et le jeu de clavecin, il sera dévoré par les chiens. » (I₆, v₄₆).

Où l'on retrouve Nietzsche :

« On doit réviser ses opinions au sujet de la cruauté et ouvrir les yeux ; on doit apprendre à perdre enfin patience [...] Presque tout ce que nous appelons "culture supérieure" repose sur la spiritualisation et

l'approfondissement de la cruauté – voilà ma thèse ; [...] tout vouloir-connaître renferme déjà une goutte de cruauté » (47)

La dernière phrase confirme que la transgression qui nous occupe ici est bien celle d'un savoir. On se tromperait bien sûr lourdement sur le sens des mots en ramenant cette violence à un simple comportement physique dans la sphère sociale ; aller au-delà des apparences, ne pas se laisser prendre aux pièges des illusions d'une morale que Nietzsche qualifie de « plébéienne et chrétienne » (donc disqualifie), se revendiquer un Esprit libre, cela passe par la violence philosophique. Nietzsche précise, dans le même fragment :

« faire preuve de profondeur et de radicalité revient déjà, à tout coup, à faire violence, à vouloir faire mal à la volonté fondamentale de l'esprit, qui veut sans relâche gagner l'apparence et les surfaces ».

Cette thématique nietzschéenne, Saint-John Perse l'intègre à la problématique des écrivains du début du siècle qui repensent l'héritage romantique à la lumière des écrits freudiens. Quelle place donner au songe, à la voyance poétique, à l'inconscient ? Notre extrait s'inscrit dans le débat, et prend parti :

- D'une part en condamnant un certain usage de la rêverie :
« *Ceux qui songeaient les songes dans les chambres se sont couchés hier soir de l'autre côté du Siècle, face aux lunes adverses.*

Vents, I 6, v 6 (190)

L'isolexisme par dérivation : « songeaient les songes », figure aimée de Saint-John Perse (48), dénonce dans ce contexte, par son effet de miroir, une complaisance toute narcissique. Condamnation reprise un peu plus loin : « Fini le songe où s'émerveille l'attente du Songeur » (I 6, v 8). Ce n'est pas le songe en soi qui est refusé, mais cette délectation délétère. Et c'est tout naturellement que l'on retrouve l'opposition entre le clos et l'ouvert : « dans les chambres » / « les fontaines peintes au minium » ; entre les gisants et les vivants : « se sont couchés » / « Nous y levons face nouvelle » (I 6, v 15) ; entre le passé et le présent : « hier soir de l'autre côté du Siècle, face (49) aux lunes adverses (50) » / « un cent d'épées (51) nouvelles s'avive au fil de l'heure » (I 6, v 18). Ainsi Saint-John Perse prend ses distances avec des penseurs comme Paul Valéry qui célèbrent la "chambre" comme lieu privilégié de la méditation. Avec Nietzsche, peut-être, qui disait, parlant de lui-même :

« Celui qui prend ici la parole n'a, au contraire, rien fait jusqu'à présent que de réfléchir : comme un philosophe et un ermite d'instinct qui trouva son avantage à l'écart, en marge, dans la patience, dans la temporisation, dans la retraite » (52).

- D'autre part en valorisant la recherche active, transgressive, d'une irruption du dionysiaque, c'est-à-dire de la part d'ombre de l'Être d'où va paradoxalement surgir l'inspiration créatrice :

« *Qu'on nous cherche aux confins les hommes de grand pouvoir, réduits par l'inaction au métier d'Enchanteurs.*

« *Hommes imprévisibles. Hommes assaillis du dieu. Hommes nourris au vin nouveau et comme percés d'éclairs.*

« *Nous avons mieux à faire de leur force et de leur œil occulte.*

Vents, I 6, v 10-12 (190)

Cette valorisation sera plus nette encore dans un autre passage de *Vents*, le développement III 5, qui présente de nombreuses similitudes avec celui que nous venons d'étudier, puisque nous y retrouvons les mêmes caractéristiques typographiques, rythmiques, lexicales et thématiques :

« *Qu'ils n'aillent point dire : tristesse..., s'y plaisant – dire : tristesse..., s'y logeant, comme aux ruelles de l'amour.*

« *Interdiction d'en vivre ! Interdiction faite au poète, faite aux fileuses de mémoire. Plutôt l'aiguille d'or au grésillement de la rétine !*

Vents, III 5, v 10-11 (227)

Certains versets expliquant alors très clairement que devant le carcan de la pensée purement rationnelle, le poète, l'homme plus généralement, se doit d'écouter les forces obscures de l'inconscient, « révérence au Soleil noir d'en bas ! » (III 5, v 22) :

« *Ou comme l'Initié, aux fêtes closes de la mi-nuit, qui entend tout à coup céder le haut vantail de cèdre à la ruée du vent – et toutes torches renversées, dans la dispersion des tables rituelles s'aventurent ses pas, et le filet du dieu d'en bas s'est abattu sur lui, et de toutes parts l'aile multiple de l'erreur, s'affolant comme un sphex, lui démêle mieux sa voie –*

« *Je te licencierai, logique, où s'estropiaient nos bêtes à l'entrave.*

Vents, III 5, v 15-16 (228)

Dans cette volonté de laisser venir à soi le flot farouche du chant profond et le refus de se complaire dans le songe, dont nous parlions ci-dessus, on retrouve la double exigence orphique dont parle C. Segal (53) :

« la puissance magique de l'artiste, son courage face à l'obscurité, son plongeon désespéré dans les profondeurs du cœur et du monde, et l'espoir, le besoin de revenir nous conter le voyage »

On devine aussi le potentiel de forces divergentes inscrit dans ce conflit entre abandon et maîtrise ; cela va inscrire dans l'écriture persienne une très forte tension.

NOTES

1. Suivant la terminologie adoptée dans cette étude, nous dirions plutôt « la fable ».
2. Aristote, *Poétique*, « La construction de l'intrigue : idée générale et épisodes », 17, 1455 a 34 b 23, Traduction Barbara Gernez, Les Belles Lettres, édition bilingue, coll. "Classiques en poche", p. 67.
3. Aristote, *Poétique*, « L'étendue de l'épopée », 24, 1459 b 17 30, Ibidem, p.97.
4. Marie-Laure Ryan, *Rituel et Poésie, Une lecture de Saint-John Perse*, Utah Studies in Literature and Linguistics, vol. 8, Peter Lang, Berne, Francfort/M, Las Vegas, 1977, p. 18.
5. Mircea Eliade, *Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*, Paris, Payot (1951), nouvelle éd. 1968.

6. Michel Perrin, *Le chamanisme*, PUF. (1ère édition 1995), coll. « Que sais-je ? », 2001.
7. William Howitt (1792-1879), *The History of the Supernatural in all ages and nations and in all churches Christian and pagan demonstrating a universal faith*, in two volumes, Philadelphia, J.B. Lippincott & Co., 1863.
8. Ibidem, p. 416.
9. C. G. Toussaint, *Le Dict de Padma*, éd. Leroux, 1933, p. 124, cité par Catherine Mayaux, *Le référent chinois dans l'œuvre de Saint-John Perse*, Thèse de Doctorat d'Etat, Université de Pau et des pays de l'Adour, 1991, p. 777.
10. L'expression est de Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'Imaginaire*, Bordas, 1969, p.62.
11. *Vents*, I 5, v 15 (246).
12. On se reportera à notre thèse (p. 129) si l'on veut lire un texte de Pierre Reverdy traitant du même thème.
13. La variante, tout en laissant entendre qu'il y aura un retour, dit clairement l'émancipation hors de la sphère familiale dont nous parlions, et suggère, comme dans la Bible (cf. « ton frère était mort... »), que le voyage épique se double d'une dimension mythique, il s'apparente toujours à une descente aux Enfers ; toute transgression étant fondamentalement une volonté périlleuse d'aller au-delà des interdits pour y chercher la connaissance qui manque aux hommes. Nous aurons à y revenir.
14. cf. le passage : I 3, v 16 à I 3, v 20.
15. Martin Heidegger, *Sein und zeit*, M. Niemeyer, Halle, 1935.
16. Jean Molino : « *Vents*, pour moi, c'est le décor du western, dans le lexique et dans la phrase, dans les paysages et dans les images », in : « La Houle et l'éclair à propos de *Vents* de Saint-John Perse », Colloque Saint-John Perse, 1980, Aix-en-Provence, *Saint-John Perse et les Etats-Unis*, pp. 247-266
17. Colette Camelin, *Eclats des contraires*, op.cit., pp. 199-223.
18. Jean-Marie Grassin, "Western trails : The American scene in Saint-John Perse's poems", in *The Centennial Review*, XV, 1, 1971, pp. 99-124 : « Not recognizing the presence of America in its most common daily element as well as inn the lesson of its history would be to misunderstand Perse's art poétique built upon reality and experience, and to limit considerably the comprehension of the poems. » p.123.
19. Roger Caillois, *Poétique de Saint-John Perse*, Gallimard, 1972. La citation suivante se trouve p. 100.
20. Nietzsche, *Seconde considération intempestive*, (1ère publication, 1874), traduction de Henri Albert, Flammarion, 1988, p. 77.
21. Ibidem, p. 81.
22. Ibidem, p. 100. cf. également p. 168 : « En protestant, j'exige que l'homme apprenne avant tout à vivre et qu'il n'utilise l'histoire qu'au service de la vie apprise. »
23. Ibidem, p. 90.
24. Dans la traduction de Nietzsche, on trouve l'expression « la manie de l'antiquaille » (p. 99) ; Saint-John Perse parle également « des marchandes d'antiquaille ».
25. Ibidem, p. 100.
26. Ibidem, p. 80.

27. Ibidem. pp. 103, 122, 175. Nietzsche joue de l'image (qui rappelle l'Hermès grec) dans un sens différent puisque dans son essai cette dispersion est à mettre au compte de l'action néfaste de la science historique : « Toutes les bornes sont arrachées et tout ce qui a existé autrefois se précipite sur l'homme » (p. 103). Le résultat, cependant est le même, l'excès de savoir étouffe la capacité à agir de l'homme moderne.
28. Ibidem, p. 174.
29. Les auteurs du Saint-John Perse sans masque, op. cit. p. 263, rappellent que « faux » est aussi « un terme précis d'anatomie, puisqu'il désigne un repli membraneux, tel que la paupière ».
30. Ainsi, Richard Allen Laden, *Saint-John Perse Vents : frome theme to poetry*, Thesis Language & Literature, Yale University, New Haven Conn., 1974, p. 142.
31. Et la proximité du nom « sardoine », une pierre fine estimée, suffit pour que ce rire devienne « sardonique » dans l'esprit du lecteur.
32. Jonghwa Jin, *Le langage poétique du vent dans Vents de Saint-John Perse*, Thèse de doctorat : sciences du langage Université de Provence 1996, p.187. « On a affaire à l'ironie fondée sur une identité phonique entre lire et rire. Il apparaît clairement que l'ironie est un moyen de moquerie, voire de transgression ».
33. cf. I 1 ; 11 « Comme au soulèvement des grandes dalles publiques. Et le cœur nous levait. »
34. Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, 4ème partie, « De l'homme supérieur », § 20, trad. G. Bianquis et P. Mathias, in Œuvres, Flammarion, 2000, p.587.
35. Nietzsche, *La naissance de la tragédie*, Trad. Cornélius Heim, Gonthier, coll. Médiations, 1964 p.136.
36. Nietzsche, *Seconde consideration intempestive*, op. cit., pp. 102-103.
37. Ibidem, p. 79.
38. Clausule de I 5, v 34 (189).
39. Là encore le passage correspond à un feuillet du manuscrit (f°7) ; nous aurons à revenir sur cette relation : page manuscrite / cohérence thématique.
40. On aura remarqué la forte structure en chiasme.
41. On trouvera un autre exemple, très instructif, de ce problème dans notre article : « Je t'insulte, matière, illuminée d'onagres et de vierges [...], Quand la science féconde le langage poétique », à paraître dans *La nouvelle anabase* N° 3, L'Harmattan, octobre 2006.
42. « Ivre, plus ivre, disais-tu, d'avoir renié l'ivresse... Ivre, plus ivre, d'habiter / La mésintelligence. » Vents, I 3, v 29-30 (185).
43. Louis Aragon « Car c'est de l'homme qu'il s'agit », *Les Lettres françaises* du 3 au 9 novembre 1960. Article repris dans *Honneur à Saint-John Perse*.
44. cf. aussi Vents, I 3, v 13 (184).
45. Avec ce pluriel à « Enchanteurs », alors qu'il était au singulier en I 5, v 26.
46. On avait déjà une intervention claire de l'assistance en I 2, v 12 – « Parler en maître, dit l'Écoutant. »
47. Nietzsche, « Par delà le bien et le mal », fragment 229, in Œuvres, trad. P. Wotling, op. cit. p.770.
48. Autre exemple en III 1, v 8 « trouver la vase des vasières » ; l'isolexisme est un trait de style présent dès les premiers textes de Saint-John Perse : « pour n'envier pas les

voiles des voiliers » Ecrit sur la porte ou : « les palmes des palmiers qui bougent ! », Images à Crusoé.

49. Tout à la fois nom et élément de la locution prépositive.
50. Lat. adversus = qui est en face.
51. Les rayons du soleil sont très souvent associés à l'image du glaive chez Saint-John Perse.
52. Nietzsche, *Le nihilisme européen*, trad. A. Kremer-Marietti, éditions Kimé, 1997, p. 29 aphorisme 3.
53. C. Segal, Orpheus, *The myth of the poet*, The John Hopkins University Press, Baltimore and London, 1989, p. 198). Cité par Colette Camelin, « Mythes et histoire dans les poèmes d'exil de Saint-John Perse », Université de Lille III 9-10 juin 1995, 14 p., dactylographie de la communication au Colloque « Systèmes mythologiques ».

© www.sjperse.org / *La nouvelle anabase* (juin 2006)