




This is to certify that the
dissertation entitled

POLYGRAMME PERSIEN

presented by
Marta Teresa Gómez Díaz

has been accepted towards fulfillment
of the requirements for

Ph.D. degree in Romance Languages & Literature
(French)


Major professor

Date 28 July 1989

**PLACE IN RETURN BOX to remove this checkout from your record.
TO AVOID FINES return on or before date due.**

DATE DUE DATE DUE DATE DUE		
_____	_____	_____
_____	_____	_____
_____	_____	_____
_____	_____	_____
_____	_____	_____
_____	_____	_____
_____	_____	_____

MSU Is An Affirmative Action/Equal Opportunity Institution

POLYGRAMME PERSIEN

by

Marta Teresa Gómez Díaz

A DISSERTATION

Submitted to
Michigan State University
in partial fulfillment of the requirements
for the degree of

DOCTOR OF PHILOSOPHY

Department of Romance and Classical Languages

1989

ABSTRACT

POLYGRAMME PERSIEN

by

Marta Teresa Gómez Díaz

Exile, a key notion for Saint-John Perse's poetry, is first analyzed in the introduction by examining the attitude that the author shows toward the society of his time (readers, critique, literary movements, aesthetic and publishing criteria). Considering the whole of Perse's poetry as a signifying object, exile appears also as a constant element in the thematic developments, status of the narrative voice and poetic genre.

The following four chapters deal with the meteorologic poems (*Pluies, Neiges, Vents, Sécheresse*) by performing three reading approaches on each poem. First, the attitude of the lyric subjectivity toward a particular element of nature and the organization of images into narrative or thematic structures were taken into consideration. Then, the poem's significance was analyzed by using Michel Riffaterre's hypogrammatic model and Gilbert Durand's archetypal approach to the structure of the imaginary. The last reading is an interpretation at the metalinguistic level of the poem.

While all four poems are similar in their attempt to create a new poetic form by pretending to erase all previous literary creations, they differ in the steps followed to do it: the try-and-error method leads to a slow conquest of the poetic form by dominating the elementary force (*Pluies* and *Vents*) while the one-shot attempt leads to success by alliance with the natural force (*Neiges* and *Sécheresse*).

The similarities are shown to follow a cycle of creation shaped according to a mythic pattern of creation and destruction by conjunction and disjunction of the wet and the dry. Such a use of elements as allies conferring their immortal nature upon poetic creation reveals a necessity to compensate for human loss (lack) by overcoming the burden of destiny through the work of imagination.

dedication

A mes parents, Alvaro Gómez Díaz
et Teresa Díaz Torres

REMERCIEMENTS

Je remercie Monsieur le Professeur George Mansour qui m'a accueillie en tant que Teaching Assistant au département de Romances Languages à Michigan State University ce qui m'a permis de mener à bien ce travail de doctorat.

Que Monsieur le Professeur Laurence M. Porter qui a assuré la direction de cette thèse, veuille bien trouver ici l'expression de ma gratitude pour les nombreux conseils qu'il n'a cessé de me donner tout au long de ce travail. Malgré ses occupations, il n'a jamais hésité à me faire bénéficier de son expérience et de ses connaissances; je lui en suis très reconnaissante.

Je tiens particulièrement à remercier Madame le Professor Ann Harrison et Monsieur le Professeur Eugene Gray qui m'ont fait l'honneur d'être membres de mon jury.

Je suis redevable à Madame le Professeur Patricia Lunn pour les discussions qui m'ont permis de mieux saisir certains concepts linguistiques.

TABLE DES MATIERES

LISTE DES TABLEAUX	viii
ABREVIATIONS UTILISEES	ix
 INTRODUCTION - L'exilé	 1
 CHAPITRE I	
- <i>PLUIES</i> ou la parole de la fluidité désirée.....	31
I. Première approche.....	32
II. Deuxième approche.....	49
III. Approche métatextuelle	64
 CHAPITRE II	
- <i>NEIGES</i> ou la blancheur désirable de la parole.....	69
I. Première approche.....	70
II. Deuxième approche.....	82
III. Approche métatextuelle.....	102
 CHAPITRE III	
- <i>VENTS</i> ou la parole du désir épris de soi.....	111
I. Première approche.....	113
II. Deuxième approche.....	145
III. Approche métatextuelle.....	169

CHAPITRE IV

- <i>SECHERESSE</i> ou la parole grinçante du désir.....	175
I. Première approche.....	178
II. Deuxième approche.....	187
III. Approche métatextuelle.....	199
CONCLUSION	203
BIBLIOGRAPHIE.....	212

LISTE DES TABLEAUX

TABLEAU No 1	
- Structure narrative dans <i>Pluies</i>	50
TABLEAU No 2	
- Structure thématique dans <i>Neiges</i>	102
TABLEAU No 3	
- Structure en chiasme de la suite I dans <i>Vents</i>	156
TABLEAU NO 4	
- Quête dans l'espace de la suite II dans <i>Vents</i>	162
TABLEAU No 5	
- Ressourcement historique de la suite III dans <i>Vents</i> ..	166
TABLEAU No 6	
- Reprise cyclique de la suite IV dans <i>Vents</i>	169
TABLEAU No 7	
- Tableau comparatif des quatre poèmes.....	211

ABREVIATIONS UTILISEES

- CSJP Cahiers Saint-John Perse, 1, 2, 3, 4, et 5. Paris: Gallimard, 1978, 1979, 1980, 1981 et 1982.
- ESJP Espaces de Saint-John Perse 1, Table ronde de 1978: Questions de poétique; 2, Colloque 1979: mots et savoir et 3, Colloque 1980: Saint-John Perse et les Etats Unis. Aix-en-Provence: Publications de l'Université de Provence, 1980 et 1981.
- HP Honneur à Saint-John Perse. Paris, Gallimard, 1965.
- OC Saint-John Perse, pseudonyme d'Alexis Saint-Leger Leger. Oeuvres Complètes. Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Gallimard, 1972.
- EL Eloges
G La Gloire des rois
A Anabase
E Exil
P Pluies
N Neiges
PAL Poème à l'étrangère
V Vents
AM Amers
C Chronique
O Oiseaux
CFL Chanté par celle qui fut là
CE Chant pour un équinoxe
NOC Nocturne
S Sécheresse
PO Poésie
D Pour Dante

INTRODUCTION - L'exilé.

Il s'est créé, parallèlement à l'œuvre poétique de Saint-John Perse, ce que Henri Meschonnic appelle "l'effet Saint-John Perse",¹ c'est-à-dire un brouillage qui a permis à la critique de juxtaposer toutes sortes de contradictions, les unes à côté des autres, sans même les percevoir comme des aberrations par rapport aux caractéristiques de cette œuvre. Cet effet semble provenir du choc entre la curiosité du public, charmé par une œuvre dont la hauteur fascine et l'attitude réservée, distante de l'auteur à laquelle contribuent ses goûts personnels,² sa situation familiale et par la suite, l'exil.³

¹ Dans son article "Historicité de Saint-John Perse, I" *La Nouvelle Revue Française* 315 (1979): 68-82, Henri Meschonnic fait référence à l'obstacle que constitue ce phénomène pour la critique désireuse d'étudier le rapport (tant mentionné par le poète lui-même) existant entre la "création" et la "métrique."

² Les passe-temps favoris de l'auteur depuis son enfance sont des activités solitaires: le yachting, l'équitation, la natation et les séjours dans la nature.

³ A la mort de son père, Alexis Saint-Leger, qui avait uniquement vingt ans, doit prendre en charge les affaires de sa famille (sa mère et trois sœurs) alors que ses projets originaux étaient de partir à l'aventure en Amérique du Sud. Son apparente dureté et indifférence à la douleur lui attirent des jugements qui le blessent et le poussent davantage à la solitude.

Par conséquent, nous allons essayer de dégager aussi clairement que possible la véritable situation de l'œuvre persienne à partir de la perspective suggérée par Pierre Van Rutten dans son article "Sémiotique de Saint-John Perse," qui est de prendre en considération deux aspects: d'une part, sa situation vis-à-vis de la société de son temps et d'autre part, la structure de l'œuvre considérée en tant qu'objet signifiant. Bref, la situation de l'œuvre persienne en tant que forme sociale. Nous tâcherons d'analyser ce signe afin de discerner sa signification générale qui semble ne pas être autre que "l'exil" du point de vue social, de par la position socio-politique et esthétique prise par l'auteur, aussi bien que du point de vue de la forme du message telle qu'elle se manifeste dans le genre poétique, le format du livre, les modalités de l'énonciation, etc...

Or si nous prenons en considération le premier de ces éléments, l'aspect social de la production poétique persienne, il faut d'abord songer au public qui la lit et la commente. La réception de l'œuvre persienne fut grandiose et surtout durable. Néanmoins, un coup d'œil rapide à fin d'identifier ceux qui appartiennent aux cercles de sa critique, nous révèle un ensemble bien délimité, en France et à l'étranger, d'écrivains et de chercheurs hautement spécialisés dont le rôle n'est pas toujours de rendre plus

accessible cette poésie aux grandes masses de la population en facilitant sa compréhension.¹

Qui plus est, malgré la francité dont il se réclame,² "l'œuvre de Saint-John Perse apparaît dans une superbe solitude"³ en ce qu'elle constitue une création marginale à l'intérieur de la sociologie culturelle française, par la fabrique de son écriture, son esthétique, sa nostalgie des modèles antiques -homériques, pindariques, bibliques ou autres-, son refus de se repérer explicitement par rapport à un lieu géographique explicite ou aux préoccupations et drames contemporains⁴ et surtout par sa réception dans le

¹ Cette affirmation est vraie à quelques exceptions près comme, par exemple, l'étude biographique d'Erika Ostrovsky, *Under the Sign of Ambiguity: Saint-John Perse/Alexis Léger*. (New York: New York University Press, 1985). Dans cette étude, l'auteur se propose de présenter la vie personnelle du poète, en conjonction avec son œuvre comme étant dominées toutes les deux, dans plusieurs aspects, par la constante de l'ambivalence.

² "De la France, rien à dire: elle est moi-même et tout moi-même. [...] Même si je n'étais pas un animal essentiellement français, une argile essentiellement française (et mon dernier souffle, comme le premier sera français), la langue française serait pour moi la seule patrie imaginable, l'asile et l'ancre par excellence, l'armure et l'arme par excellence, le seul 'lieu géométrique' où je puisse me tenir en ce monde pour y rien comprendre, y rien vouloir et renoncer.", "Lettre à Archibald MacLeish", *Œuvres Complètes*, Bibliothèque de la pléiade (Paris: Gallimard, 1972): 550-51.

³ Roger Callois, *Poétique de Saint-John Perse*. (Paris: Gallimard, 1972): 13

⁴ "Mon œuvre toute entière, de recreation, a toujours évolué hors du lieu et du temps: aussi allusive et mémorable qu'elle soit pour moi dans ses incarnations, elle entend échapper à toute référence historique aussi bien que géographique; aussi 'vécue' qu'elle soit pour moi contre

milieu artistique français: admirée comme aucune, au point où l'auteur fut élu "Prince des poètes" dans un référendum organisé à Paris en 1960, elle ne fit pas école et ne s'intégra pas non plus dans une école spécifique malgré les traits qu'elle puisse partager avec certaines tendances contemporaines.¹ Ceci est le cas du surréalisme avec lequel Saint-John Perse partage le désir de revalorisation de l'inconscient et du pouvoir créateur et synthétisant de l'imagination. Cependant, André Breton le qualifie de "surréaliste à distance" dans son *Manifeste du Surréalisme* de 1924, sûrement à cause de son refus de cultiver l'expression immédiate et spontanée des données de l'inconscient.² Sans couper entièrement avec l'esthétique surréaliste,³ Perse

l'abstraction, elle entend échapper à toute incidence personnelle." OC: 562.

¹ Bien qu'on ne puisse pas parler d'écoles, l'influence de Saint-John Perse se fait sentir chez certains poètes contemporains tels que Hubert Juin (*Le Livre des déserts*), Alain Jouffroy (*Attuléma*), Alain Bosquet et même Jacques Charprier (*Mythologie du vent, Le Fer et le laurier*). Pour plus de précision, voir Jean Rousselot, *Les Nouveaux poètes français: Panorama Critique*. (Paris: Seghers, 1959).

² André Breton, "Surréaliste à distance...", *HP*: 384.

³ Roger Callois, "Reconnaissance à Saint-John Perse". *Nouvelle Revue Française* 278 (1976): 33-44 analyse des images qui, sous une apparence de technique surréaliste, s'avèrent être une magie langagière opérant uniquement à partir du réel. Meschonnic, dans la première partie de l'article déjà cité (76), signale la tendance à juxtaposer des termes appartenant à des registres très éloignés (image par raccourci) ou la structure syntaxique à complément de nom.

déclare à Archibald MacLeish que "le subconscient doit être sévèrement traité, et contrôlé par la raison,"¹ faisant ainsi de l'art un "inceste entre l'instinct et la volonté" (OC, 1017).

Son œuvre ne fait pas école non plus aux Antilles. Une partie de la critique antillaise voudrait considérer Saint-John Perse comme un auteur entièrement antillais.² Cependant en reconnaissant que l'œuvre persienne de la maturité ne se rapporte guère à une communauté en particulier mais à l'épopée de l'Homme, on diminue la validité et la portée d'une telle affirmation.

D'autre part, la critique antillaise qui analyse le rapport entre la nature et l'histoire,³ reconnaît que

¹ Citation qui apparaît dans les notes à l'édition des *Œuvres Complètes* (1300). D'autres mentions faites par Saint-John Perse à propos du même sujet se trouvent dans des lettres écrites à Paul Claudel et à Gabriel Frizeau (OC, 1017 et 743). Dans la suite de ce travail, toute citation des textes de Saint-John Perse sera suivie de l'abréviation du texte et du numéro de la page où elle apparaît dans cette édition, excepté pour *Sécheresse* dont les numéros de page correspondent à ceux de la publication dans *La Nouvelle Revue Française*.

² Emile Yoyo, *Saint-John Perse et le conteur*. (Paris: Bordas, 1971). L'auteur voit chez Perse un antillais malgré lui. Son œuvre serait donc marquée d'emblée, au niveau de l'inconscient, par ses origines.

³ C'est le cas, par exemple, d'Edouard Glissant, "Saint-John Perse et les Antillais." *Le Discours antillais*. (Paris: Seuil, 1981): 430-5. Il considère l'aspect chosifiant, la "minéralisation", que la poésie de Perse opère par la fixation de ses souvenirs d'enfance. Ceux derniers créent une brèche entre l'enfance de l'auteur et l'enfance de l'Antillais typique, réduit à un visage anonyme, sans regard avec une face "couleur de papaye, et d'ennui" (cité par Glissant).

l'antillanité de Saint-John Perse ne constitue jamais un retour "...à aucun pays natal. La terre lui est prétexte d'aventure, non pas fondement d'une existence, et de là d'une littérature."¹ Edouard Glissant lui reconnaît plutôt un statut de poète transhumant, qui pousserait l'aventure jusqu'à l'extrême afin de faire l'éloge de la condition humaine dans l'abstrait, non pas d'une communauté culturelle en particulier avec sa terre et des êtres engagés dans son devenir, "il [Saint-John Perse] n'est pas impliqué à cette histoire: pour ce qu'il est libre de s'en départir."² La grandeur du poète se trouverait dans sa visée totalisante qui le rendrait la bonne conscience de l'Occident.

Saint-John Perse comprend mieux que personne (par sa vision poétique) que l'idéal de l'Occident est menacé après la découverte d'autres cultures lesquelles descentrent les valeurs systématiques occidentales en leur assignant une position relative. Néanmoins, malgré la clarté de sa vision, il choisirait de refuser tout univers en dehors de l'Ouest imaginaire et absolu. D'après Bernardette Cailler (295), cette condition même rendrait l'œuvre poétique susceptible à l'assaut et la destruction de la part du peuple qu'il a chanté mais non pas connu vraiment puisque ce sont les histoires des peuples qui façonnent l'Histoire (idéale). Or

¹ Bernardette Cailler "Saint-John Perse devant la critique antillaise." *Stanford French Review* 2 (1978): 297

² Edouard Glissant: 431.

ces histoires rejettent un universel qui ne se rapporte pas à la réalité présente du peuple, tellement il se trouve hors du temps et de l'espace, tellement il est autosuffisant. On reproche ainsi au poète une obsession de l'exil qui dégénère en démesure, ne permettant plus au lecteur de pouvoir assimiler la poésie persienne (surtout celle écrite pendant l'exil) avec le cœur mais uniquement avec l'esprit.¹

Si nous prenons en considération maintenant l'attitude personnelle de l'auteur vis-à-vis de son œuvre, il est évident que pour Perse, l'exigence poétique est avant tout (mais non pas exclusivement) une jouissance sensorielle, à juger par ses analyses consacrées à d'autres artistes mais qui peuvent facilement s'appliquer à sa propre poésie.

Chez Léon-Paul Fargue, Perse remarque que "de tout son être sensuel, il sut des mots le rôle très charnel, [...] ils [les mots] ne sauraient, pour le poète, tenir l'office de simples signes médiateurs sans intérêt plastique."² Sa recherche de la perfection esthétique se reflète dans la majesté et le raffinement linguistique et matériel de l'œuvre. Celle-ci est une source de joie non seulement pour lui-même, mais aussi pour le cercle restreint de ceux qui peuvent et savent l'apprécier; le texte persien typique est

¹ Michel Philip, "Saint-John Perse: Une poésie planétaire." *La Nouvelle Revue Française* 355, (1982): 50-8. Dans cet article, Michel Philip considère que les premiers poèmes sont une réussite humaine alors que les derniers échouent justement à cause de leur abstraction.

² "Hommage à Léon-Paul Fargue," OC: 525.

toujours beau et grand malgré les malheurs et vicissitudes auxquels il puisse faire allusion. L'auteur croit à la beauté comme une fin en soi. Non seulement il refuse de subordonner la création poétique à d'autres fins étrangères qui la dépassent mais en plus il se moque à la seule mention du terme de "littérature engagée."¹ Malgré la rareté de commentaires directes de l'auteur à propos de sa poétique,² nous trouvons dans les poèmes beaucoup de commentaires métatextuels concernant le plaisir esthétique du texte: certains prennent la forme de jugements de valeur sur la qualité du texte poétique, d'autres présentent sa visée esthétique, les circonstances de sa création, des commentaires métalinguistiques ou des "didascalies" pour sa récitation.

Plusieurs indices dans la situation de l'auteur nous permettent d'affirmer son attitude élitiste. Depuis ses premières publications dans *La Nouvelle Revue Française* réalisées aux instances de Claude Rivière sous la protection

¹ Il sait pourtant éviter l'écueil d'une belle forme vide de sens puisque la beauté poétique ne saurait être dissociée du vrai: "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," OC: 920.

² En dehors de quelques commentaires personnels (notamment dans sa correspondance) concernant la thématique de certains poèmes tels qu'*Amers*, *Anabase*, *Exil* et *Chronique*, Perse est réticent à parler de sa poétique si ce n'est que dans sa poésie elle-même. Cependant il est l'auteur d'analyses critiques en musique et en littérature qui projettent son point de vue sur sa propre poétique.

d'André Gide,¹ Perse jouit d'un accueil qui équivaut à sa consécration en tant qu'écrivain parmi le cercle restreint, l'élite intellectuelle, d'auteurs symbolistes et surréalistes qui constituent le public de la revue (Claudel, Fargue, Gallimard, Gide, Larbaud, Rivière).² En outre, il avoue sans restrictions sa répugnance à publier, sous prétexte que pour lui la poésie est "un mode de vie - et de vie intégrale. [...] elle est action, elle est passion, elle est puissance," (PO, 444-45). Cependant, du moment où il accepte de publier, nous pouvons considérer comme suspectes toutes ses déclarations et réticences contre la publication.³ Elles ne sont que partiellement vraies puisque quiconque publie un texte cherche ouvertement à plaire et à être reconnu de son

¹ Erika Ostrovsky (60) parle plus en détail de la longue amitié -personnelle et littéraire- de Perse avec Rivière et des premières rencontres, problématiques, du premier avec Gide.

² Arthur Knodel se réfère à une "singular Pléiade" en parlant du dit groupe dont "the only common denominator [...] was a negative one. Each in his way was against the most flagrant evils of the fashionable best-selling literature of the time.", *Saint-John Perse: A Study of His Poetry*. (Edinburgh: University Press, 1966): 15

³ A ce propos, les paroles du poète rapportées par Valéry Larbaud, sont: "Il a horreur de publier ce qu'il écrit. Pour lui, publier des vers dans une revue, c'est 'jouer du piano sur un paquebot'." OC: 1091. Ailleurs Perse lui-même déclare: "'Ecrire afin d'être moins fort'? me dites-vous. [Jacques Rivière] (Et je lis: publier!) -Ha mais! savez-vous que cela veut dire: s'obliger à jamais d'écrire? Car il se peut que l'on ne soit intolérablement nécessité qu'aussitôt que l'on a publié, et c'est créer l'obligation de se racheter, de racheter les pages qui n'attendaient que d'être publiées pour empestier sans recours, *to be stinking!*" OC: 668.

100

100

100

100

100

100

100

100

100

100

100

100

100

100

100

100

100

100

100

100

100

100

100

100

100

100

100

100

public malgré son prétendu "goût personnel, qui est d'avoir le moins de lecteurs possibles" (OC, 547).

Le support matériel de l'œuvre, le format du livre est aussi révélateur de son attitude envers le grand public. Celle-ci s'établit depuis ses premières publications et ne fait que s'accentuer au fil des années. Ainsi, pour la publication d'*Eloges* les restrictions de l'auteur portaient uniquement sur une édition à tirage limité sous couverture muette, confiée pratiquement aux soins d'André Gide.¹ Puis, pour le reste de ses œuvres, il fait une demande expresse, d'une édition grand luxe à tirage limité entièrement numéroté qui précède le tirage courant de chacun de ses recueils.² Finalement, pour *Amers*, on fait une édition monumentale "de grande typographie, [...] impression sur grand vélin de Rives à la forme fabriquée spécialement, les 260 pages filigranées à la signature de Saint-John Perse. [...] [en] grande italique Grandjean de corps 28, [...] (Ce caractère, propriété exclusive de l'Imprimerie nationale, est aujourd'hui classé 'monument national')."³

En harmonie avec une telle présentation, le texte peut être reconnu au premier coup d'œil par sa typographie en caractères italiques qui figurent le dynamisme, le mouvement

¹ Voir OC: 1101.

² Des références plus précises sur les contraintes imposées pour la publication apparaissent dans OC: 1104, 1121, 1132 et 1133.

³ OC: 1130-1.

vers l'avant, et par sa mise en page avec des grandes marges et des blancs disposés avant et après les blocs de texte, des espaces vides qui représentent le fond du silence contre lequel se détache son contraire, la parole poétique.

Le fini de son écriture poétique constitue une autre originalité. Travaillée avec des soins comparables à ceux de la prose flaubertienne, elle semble par moments issue d'une tradition des plus classiques, alors qu'ailleurs elle se révèle à la tête des recherches avant-gardistes sur le langage. Son raffinement nous permet de placer Perse dans la prolongation des écrivains syntaxiers du dix-neuvième siècle qui commence avec Flaubert en passant par Mallarmé. Dans ce cas particulier, sa syntaxe "est tenue [...] par une idéologie de la maîtrise, et de la métrique, qui en fait, toutes proportions gardées, un parnassien moderne. [...] le 'versificateur en chef'".¹

Par conséquent, tout désigne clairement une situation d'exilé du point de vue de l'articulation de l'œuvre dans son contexte socio-culturel. Si, d'autre part, nous prenons en considération l'organisation interne de l'œuvre, il est possible d'y voir trois grands groupes de poèmes définis selon la chronologie de leur composition et par leur thématique déterminée, en partie, par les déplacements et la situation personnelle de l'auteur.

¹ Meschonnic, "Historicité de Saint-John Perse, I": 77.

Le sujet autour duquel se développent les poèmes de jeunesse est le monde paradisiaque des Antilles envisagé dans une perspective patriarcale: tout dans l'univers de l'enfant se tient bien organisé, selon une hiérarchie qui exile l'enfant du monde des servants.

Images à Crusoé se caractérise par la nostalgie des îles que Robinson Crusoé ressent lors de son retour en Angleterre: en fait, sa situation est celle d'un exilé parmi les siens. A cette thématique de l'exil de l'homme dans la ville peut se superposer une lecture archétypale du poème comme paradis perdu, l'image mythique de l'île en tant que Mère Nourricière qui rappelle à l'homme le temps mythique avant la chronologie, où l'existence humaine était libre de la maladie, la corruption et la mort. La dernière section du poème, "Le Livre", ajoute une nuance religieuse à cette lecture: dans la ville, Robinson est aussi exilé par rapport à une présence du sacré avec laquelle il pouvait être en communion constante sur son île. Tout ce qui lui reste de cette vision paradisiaque, au présent de son état, ce sont des anticipations d'un départ, d'une mort, qui le restituerait à son état premier d'innocence.

Dans *Pour fêter une enfance*, la nature est évoquée sous son aspect animal, végétal et minéral, mais elle est unifiée par le regard de l'enfant qui perçoit une harmonie fondamentale parmi les différents règnes et qui fonde son statut de supériorité sur la base de son pouvoir presque

sacré de nommer.¹ Son exil se dérive donc de sa "haute condition," alors que dans *Eloges*, c'est sa condition de rebelle qui le met à l'écart de la société. Au début de ce dernier poème, l'enfant est encore intégré au monde de la nature, sous la protection de quatre personnages masculins: Le Songeur, le Cheval, l'image du Père, et le sexe. Mais à la fin, sa rébellion contre l'ordre établi dans la maison éloigne l'enfant de la compagnie des humains. Il les quitte volontairement, s'exile comme par une sorte de nécessité interne pour aller à la rencontre de la nature.

Dans le deuxième groupe de poèmes, on inclut tous ceux écrits pendant la carrière diplomatique de l'auteur mais la plupart sont disparus entre les mains de la Gestapo. Si dans le premier groupe, la constante thématique était l'éloge de la nature, dans le deuxième c'est la primauté de l'homme qui est chantée.

Malgré la différence dans la date de composition des poèmes compris dans *La Gloire des rois*,² on a coutume de les classer parmi ceux du deuxième cycle étant donné la volonté de l'auteur à les faire regrouper sous le même titre, après

¹ "Il y a, dans l'histoire d'un grand nom, quelque chose qui s'accroît au-delà de l'humain: '*Nomen, numen...*'" OC: 450.

² *La Récitation à l'éloge d'une reine* date de 1907, avant l'entrée d'Alexis Leger dans la carrière diplomatique alors que *Berceuse*, le dernier poème du recueil apparaît en 1945 lorsque l'auteur se trouvait déjà exilé. Entre les deux, *Histoire du régent* apparaît en 1910, et *Amitié du Prince* et *La Chanson du présomptif*, en 1924. Ces derniers trois titres parurent dans les trois premières éditions d'*Eloges*.

la composition de *Berceuse*. Ces poèmes nous mettent face à face avec deux figures en relation complémentaire: la reine (incarnation du pouvoir physique de la chair) dont les attributs sont l'érotisme, la lourdeur, la lenteur, la douceur, la chaleur, et l'obscurité, et le roi (incarnation du pouvoir de l'intellect) dont les attributs sont l'attitude presque ascétique, la maigreur, l'acuité, la dureté, le froid et la clarté. Le statut privilégié qui met le poète à l'écart des autres hommes résulte de son activité: la recherche de la sagesse.

Le conflit archétypale entre la vie et la mort se matérialise une fois de plus dans *Anabase*, cette fois-ci sous forme de tension entre la vie citadine et la conquête: l'ordre, la fixité, la stabilité de la cité conquise sont le domaine de la femme, du sexe, du comportement instinctif qui fait de l'homme une victime alors que l'appel de la vie vers le mouvement perpétuel de la conquête constitue un défi permanent aux limitations inhérentes à la nature humaine. C'est en se dépassant continuellement que l'homme révèle sa grandeur.

L'exil du locuteur parmi le commun des gens gît dans la pureté de son âme qui le pousse à se détacher de son peuple comme s'il était une sorte de matérialisation du désir inconscient des hommes au dépassement constant de soi. A s'en tenir aux déclarations faites par le poète au journaliste Pierre Mazars "*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."¹
 L'exil n'a donc rien à voir avec l'isolement mais plutôt avec la solitude comme état nécessaire pour la création.²

Les poèmes du troisième cycle illustrent plus que nul autre la dominante thématique de l'exil, reflet de la situation personnelle de l'auteur.³ On n'y peut plus établir de séparation nette entre le poète dans le texte (le moi lyrique) et le poète qui écrit le texte; le langage et les problèmes d'expression poétique deviennent ainsi une sorte de table tournante où les deux personnages se rejoignent, où "le sujet se retourne et demande au langage de le suivre, de le rattraper, de le précéder; l'homme en exil est en même temps le poète qui lutte contre ses propres images."⁴

Abandonné des dieux, le monde devient un désert aride, hostile, mortel pour l'âme, où les temples et les bibliothèques tombent en poussière par l'action du temps. Ici le poète doit élire un lieu "flagrant et nul" (E, 124) où

¹ Extraits de l'interview de Pierre Mazars publiée originalement dans *Le Figaro Littéraire* du 5 novembre 1960, OC: 575.

² Selon Maurice Blanchot, cette opposition correspond à la différence entre la solitude essentielle qui est celle de la création littéraire et la solitude dans le monde qui constitue l'abandon total. Cf., "La solitude essentielle et la solitude dans le monde," *L'Espace littéraire* (Paris: Gallimard, 1955): 341-44.

³ Perse arrive aux Etats Unis le 14 juillet 1940; il est déchu de sa nationalité française en novembre de la même année et ses biens personnels sont confisqués en décembre.

⁴ Alain Bosquet, *Saint-John Perse* Ed. augmentée. (Paris: Seghers Coll. Les Poètes d'aujourd'hui, 1960): 46.

recevoir l'éclair de l'inspiration pour créer l'œuvre qui lui permettra de mener son combat contre le temps. Paradoxalement, au lieu de diminuer le poète et le pousser au désespoir, la soif permanente devient un état idéal de satisfaction.¹ Un tel état d'insatisfaction est le stimulus qui pousse l'homme à l'action, et les sables du désert s'avèrent être l'endroit idéal où l'âme peut se révéler dans toute sa lucidité, dans toute sa puissance après avoir réussi à toutes les épreuves de la purification qui permettent à l'individu de s'élever, désormais, dans sa qualité "d'Etranger", à une nouvelle dignité en tant que "prince de l'exil." Ce statut fait du poète une sorte d'intermédiaire entre les hommes et le sacré, l'être liminaire par excellence. Or une telle position est à l'origine d'un nouveau type d'écart social: différent des autres hommes de par sa lucidité prophétique, le poète partage avec eux la souffrance de la condition humaine, "ayant trouvé ses pairs, leur reconnaît à tous les mêmes droits qu'à lui-même. Quant à lui, son affaire est la solitude que gère une poésie équivoque mais fière, désenchantée mais enchanteresse."²

L'exil et la solitude sont des états mentaux et physiques du poète, qui trouvent leur double anthropomorphique dans certains éléments privilégiés de la

¹ Ceci est aussi le cas pour le Rimbaud de la *Comédie de la soif* dont "la soif si folle / [est une] Hydre intime sans gueules / Qui mine et désole," qui le laisserait mourir à côté de la source.

² Cf. Alain Bosquet: 50.

nature comme la pluie, la neige, la mer et le vent (métaphores de l'exil). En fait, le poète devient l'interprète privilégié du message apporté par l'élément naturel évoqué. La pluie, attendue comme libératrice du "thème" puisque c'est elle qui permettra à l'idée de prendre forme et de se développer dans le poème, se transforme en épreuve des limites humaines et temporelles pour purifier le langage; les neiges évocatrices et "prodigues de l'absence" (N, 160) dépaysent l'observateur de sa condition humaine et de son temps, faisant de lui un "hôte précaire de l'instant, homme sans preuve ni témoin" (N, 162), une sorte d'explorateur de terres inconnues qui doit toujours continuer tout seul son errance. La sécheresse, elle aussi, se transforme en épreuve séparant l'Appelé du reste de la caravane en exode (l'humanité).

Le parallélisme entre la situation du poète exilé et les éléments de la nature, qui symbolisent cet état, évolue par la suite, en atteignant une fusion totale dans *Vents* où le poète se revêt d'une charge publique et s'impose, grâce à sa lucidité et "dirige le jugement [...] sur la chaussée des hommes de son temps" (V, 229).

Le même rôle de guide est dévolu au poète qui dirige le processionnel de l'humanité dans *Amers*. Des figurations qui agissent comme son double ajoutent des nuances diverses: en tant que "Maître des astres et de la navigation", il se présente comme un personnage "Obscur" de par ses dons prophétiques; en tant qu'"Etranger", sa filiation maritime le

rend le "meilleur des hommes" à cause de sa liberté et de sa soif permanente d'errance, et en tant que "Maître du lit," il se fait interprète du message de la mer, image de l'amour. Cependant, malgré la présence de l'humanité toute entière, le poète "rentre seul" à la cité, il demeure toujours l'exilé.

Une "étrangère" partage la destinée du poète dans l'exil. Elle n'arrive pourtant pas à se faire à l'idée de l'exil comme condition permanente, alors qu'il se grandit jusqu'à l'héroïsme en délivrant "à fond d'abîme le peuple de [ses] lampes" (PAL, 172) pour après, continuer son pèlerinage tout seul, à son "pas d'homme libre sans horde ni tribu" (PAL, 172).

Cette longue lutte au niveau intérieur et extérieur que le poète poursuit depuis *Anabase* jusqu'à *Amers* en cherchant toujours le dépassement de ses propres limites humaines aboutit dans *Chronique* au règne de l'homme dans la solitude. La "mesure du cœur d'homme" (C, 404) représente donc la victoire des qualités humaines sur la menace du temps, du "Grand âge", incarné dans la destruction des "préaux déserts", des "arches solitaires", des "ruines saintes et l'émiettement des vieilles termitières" (C, 404). Ce n'est donc pas exagérer que de "considérer l'exil comme la clé de la poésie de Saint-John Perse."¹

Du point de vue de la situation d'énonciation, les textes ne se donnent pas uniquement comme textes édités à

¹ Roger Little, *Etudes sur Saint-John Perse*. (Paris: Klincksiek, 1984): 17.

l'attention du lecteur, ce qui constitue le niveau de la communication linguistique réelle, mais ils incluent souvent une situation de communication fictive intérieure. Le poète réel s'adresse constamment au poète dans le texte (situations dialogiques *je-tu*) ou, autrement, parle de lui-même à la troisième personne (l'Etranger, le Chaman, le Poète, l'Appelé, le Narrateur), ce qui crée un dédoublement de l'énonciateur compliqué parfois par une perspective changeante qui devient multiple dans *Amers* grâce à l'intervention des autres figurations de l'humanité participant dans la marche vers la mer (les Patriciennes, les Tragédiennes, la Poëtesse, l'Amante).¹ Puis, l'utilisation de la deuxième personne du singulier remplit une autre fonction très généralisée dans l'œuvre: celle du discours adressé aux forces abstraites ou aux éléments anthropomorphisés de la nature: "Soleil de l'être, couvre-moi!" (*Nocturne*), "Songe de Dieu sois-nous complice..." (*S*, 9), "Nous t'acclamons, Récit!" (*A*, 379) ou "Tu ne te tairas point, clameur!" (*E*, 127).

Cette utilisation particulière de la première et de la deuxième personnes du singulier, nous révèle une volonté de solitude, dans la mesure où elle permet l'instauration d'un dialogue familier entre le poète et la nature représentée par des éléments particuliers, ou un dialogue entre le poète et

¹ L'auteur avoue volontiers son goût pour le dédoublement: "Ce n'est pas par affection que j'ai toujours pratiqué, aussi rigoureusement, le dédoublement de personnalité." OC: 549.

son double qui rappelle la situation du "je est un autre" de Rimbaud.¹ Par conséquent, ce dialogue dans la solitude est en fait un masque pour un monologue indicateur de l'exil du moi poétique parmi les autres hommes.

Au niveau historique de la tradition poétique, relier la production de Perse à un genre poétique spécifique s'avère une tâche compliquée étant donné que beaucoup de poèmes présentent une structure interne ambivalente qui oscille entre les tendances lyrique et narrative. En fait, le terme même de "genre" pose des problèmes puisqu'on ne trouve plus dans la poésie moderne un ensemble conventionnel et bien défini de règles littéraires qu'on puisse appliquer sans modifications radicales à un type spécifique de poèmes. Afin de résoudre cet impasse, Bernard Weinberg nous propose une définition plus large de ce terme, qui en ferait "a kind of internal form which, by particular means, produces its own proper effect"² de façon à ce que la définition même de "genre" ne nous ferme pas d'emblée la porte à d'autres possibilités.

¹ Saint-John Perse admirait l'œuvre de Rimbaud à cause de son "dégoût de ce 'génie' qu'il pèse seul, écœurement de la pauvre chose qu'il étripe pour se mieux acculer - l'horreur de l'à-peu-près humain et l'épreuve empressée de toute son insuffisance d'homme et de poète, qui fut sa plus secrète grandeur, et de poète et d'homme," OC: 707.

² Bernard Weinberg "Saint-John Perse, *Anabase*." *The Limits of Symbolism*. (Chicago: The University of Chicago Press, 1966): 366.

Beaucoup d'auteurs considèrent que la plupart de poèmes persiens appartiennent au genre épique dont ils possèdent en effet certaines caractéristiques comme la quête d'une place pour l'homme au sein de l'univers.¹ Mais considérer ces poèmes essentiellement comme narration épique implique la reconnaissance d'un conflit central, d'une action située le plus souvent dans un endroit précis dans le temps (révolu) et dans l'espace. Cette action aurait le rôle de principe organisateur, à la fois, au niveau textuel en donnant cohésion aux diverses épisodes de la quête, et au niveau de la lecture, en créant un certain effet de suspens chez le lecteur grâce à l'enchaînement des événements et à la manière dont l'action est développée. Cette technique a pour objet de pousser le lecteur à suivre le développement du conflit entre deux factions bien déterminées représentant le bien et le mal. Par ailleurs, ce conflit est ce qui donne sens à la vie du personnage central avide de domination et d'aventure. Il faudrait donc aussi la présence d'un personnage central semi-divin ou héroïque, et non pas l'homme accepté et admiré en tant que tel.

Par conséquent, malgré l'existence d'un fil narratif clairement identifiable, nous ne pouvons pas parler d'épopée chez Perse, dans la mesure où sa poésie vise exclusivement à véhiculer des idées ou des abstractions capables d'évoquer un

¹ En fait les exceptions à cette généralisation sont plus faciles à recenser: Bernard Weinberg (417) et Georges-Emmanuel Clancier, *De Rimbaud au Surréalisme* (Paris: Seghers, 1959): 343, et Arthur Knodel, *Saint-John Perse*: 103.

sentiment profond de joie chez l'homme, surtout lorsqu'elles sont présentées de manière à toucher non seulement la sensibilité du poète mais aussi celle du lecteur: "The principal idea is that of a constantly renewed progress of the human soul toward a better expression; this is what gives order to the action."¹ La structure épique sert chez Perse avant tout à présenter l'idée qui est plus importante que l'action.

Faisant confiance aux déclarations du poète lui-même en ce qui concerne ses préférences littéraires, nous croyons que l'ode est la forme poétique qui semble s'accorder le plus à la présentation de cette poésie.² Plus spécifiquement, c'est l'ode pindarique qui semble convenir le mieux à la description de cette poésie puisqu'elle est par définition "on a large scale, exhalted and impersonal in tone"³ comme la poésie de Perse. Cette formalité du ton provient du but que le poète se propose pour son poème, qui est celui d'atteindre son public avec un message jugé important pour la société. Le poète qui choisit l'ode "has always been to some extent

¹ Bernard Weinberg: 418.

² On trouve dans plusieurs documents écrits par Saint-John de Pindare, surtout en ce qui concerne la forme de l'ode pindarique et la soi-disant "ivresse pindarique" qui est, d'après lui, plutôt "une ivresse lucide, [...] à froid, un grand sens unitaire imposant la retenue du souffle" OC: 743. Voir aussi OC: 745 et 731.

³ John Heath-Stubbs *The Ode*. (London: Oxford University Press, 1969): 3.

conscious that he is adresssing the group, and that he has insight into the meaning of individual events that form part of a universal continuum."¹

Utilisée dans le passée comme forme de louange ou d'action des grâces adressée aux dieux ou à la nature divinisée, cette forme, d'origine très ancienne, se voit renouvelée dans la littérature moderne par les soins de Paul Claudel et de Saint-John Perse qui la poussent à ses limites de grandeur afin de chanter l'émerveillement du poète face aux phénomènes de la nature. Ainsi la nature de cet éloge impose certaines contraintes sur l'énonciation en ce qui concerne le ton du message, son lexique et sa syntaxe, et l'auteur en est conscient lorsqu'il affirme que l'éloge "commande au départ un certain ton, appelle une certaine hauteur, oblige à se situer un peu au delà de soi-même" (OC, 1088).

D'autres caractéristiques de la grande ode pindarique, importantes à considérer dans le cas de Perse sont les références métatextuelles aux circonstances de l'inspiration du poème, à la visée esthétique de l'œuvre et à la situation du poète dans sa société par rapport aux autres poètes et aux autres citoyens, toutes des caractéristiques facilement repérables dans l'œuvre persienne moyennant de petites

Ode. ¹ Carol Maddison, *Apollo and the Nine: A history of the* (Baltimore: John Hopkins Press, 1960): 4.

modifications comme le remplacement des citoyens par l'humanité en général.¹

Le statut du héros (qui se confond avec le poète chez Perse) dans l'ode classique est typiquement celui d'un être supérieur aux circonstances qui l'entourent, destinataire d'une révélation sacrée, un être chargé du rôle prophétique qui lui permet parfois de projeter son héroïsme dans l'avenir. Chez Saint-John Perse, il est "suzerain de naissance, et qui n'a point à se forger une légitimité..." (D, 456) ce qui lui permet d'exercer une "puissance non usurpée" à la différence des autres "hommes de pouvoir" y compris le héros épique, et sa fonction parmi les hommes est éducatrice, "un enseignement d'honneur pour tous" (D, 454). Il s'occupe uniquement des choses essentielles, de l'être d'où l'importance du procédé lexical de la nomination dont la forme hyperbolique est ce que Leo Spitzer appelle "énumération chaotique"² et la fréquence des constructions verbales vocatives qui "traduisent en général moins une

¹ Carol Maddison, (8) fait un compte rendu très détaillé de ces caractéristiques aussi bien que des origines de l'ode dans l'antiquité grecque.

² Leo Spitzer, trad. José Pérez Riesco, "La enumeración caótica en la poesía moderna." *Lingüística e historia literaria*. (Madrid: Editorial Gredos, 1955): 295-354. L'énumération chaotique est une forme ambivalente qui ordonne les choses sous une apparence de désordre. Le poète refuse, par là, le monde tel qu'il est créé lui préférant "el mundo artificial y absoluto, el seguro azar, creado por su imaginación." (340).

action, ou une histoire, que des situations mentales ou émotives."¹

Le concept du sublime intervient ici de manière particulière pour la caractérisation de l'ode puisque le poète-héros dépasse sa condition humaine par sa création poétique, les œuvres de l'imagination étant plus puissantes que la destruction apportée par le temps sur la matière (concept du sublime temporel).² Dans l'œuvre persienne le temps se confond avec l'intemporel et l'éternel d'après les déclarations de l'auteur lui même sur son poème *Chronique*: "c'est un poème à la terre et à l'homme, et au temps confondus tous trois pour moi dans la même notion intemporelle d'éternité" (OC, 1133), donc un temps essentiellement prophétique et non pas rétrospectif. Le sublime spatial, en l'absence d'une entité divine spécifique, se matérialise dans une conception quasi panthéiste de la nature elle-même comme entité sacrale, cachée sur un désordre apparent que le poète peut pénétrer grâce à son regard mystique lequel lui permet de découvrir l'ordre réel des choses. L'espace est le cosmos caractérisé par une tendance à l'abstraction de par son expansion constante: les chemins

¹ Stefano Agosti, "Instance phatique et construction du poème chez Saint-John Perse." CSJP 3: 76.

² Voir Laurence M. Porter, "The Sublimity of Hugo's Early Odes." *L'Esprit Créateur* 16, No 3 (1976): 167-77. qui fait dans cet article un rapport articulé des paramètres définissant le sublime: dimension temporelle (le pouvoir du poète à accorder l'immortalité) et dimension spatiale (image du monde comme la maison des dieux).

s'ouvrent, la vie est un désir permanent, jamais assouvi, d'errance et les forces de la nature détruisent toutes bornes si bien que le contraste entre l'infini toujours en expansion et la dimension finie du moi provoque un choc émotif qui est à l'origine de la définition du sublime.

Un dernier regard jeté sur toutes nos observations concernant le statut de la voix narrative dans la poésie de Saint-John Perse et du poète dans le genre de l'ode, nous fait retrouver encore l'exil comme caractéristique profonde de l'œuvre persienne, comme état naturel pour une œuvre qui se veut exceptionnelle.

Ayant considéré ce panorama général de l'œuvre total à la lumière du concept de l'exil, nous nous proposons d'étudier plus en détail quatre poèmes dans la suite de ce travail: le cycle météorologique constitué par *Neiges*, *Pluies*, *Vents* et *Sécheresse*. Malgré leur appartenance à des recueils différents, ces quatre poèmes peuvent se regrouper en un cycle de création et de destruction qui fonctionne à partir des deux principes opposés: l'humide et le sec. Ces deux états servent comme des catalyseurs pour l'association et de la dissociation de la matière. Un tel cycle reflète, par ailleurs, l'idée du poète comme quoi les cataclysmes, malgré leur violence et leur puissance destructrice, ne seraient à considérer que comme prétexte de renouvellement dans l'histoire de l'humanité.

Au niveau de leur symbolisme, ces poèmes représentent deux moments clefs dans la maturité de l'auteur. D'abord,

dans l'amertume de l'exil, les trois premiers poèmes symbolisent les premières larmes de l'absence sur le territoire américain (*Pluies*), la fixation du sentiment de l'absence et des souvenirs représentée par la cristallisation de l'eau (*Neiges*), puis la violence extérieure de la guerre qui détruit les œuvres de la civilisation ouvrant la voie à une sagesse nouvelle (*Vents*). Puis, *Sécheresse* symbolise la sérénité qui vient après la révolte du poète face à l'épreuve de la perte irréversible de soi qui est la mort.

Par conséquent, il est évident que chaque poème, pris individuellement ou comme l'un des moments à l'intérieur du cycle ainsi déterminé, se prête à plusieurs interprétations; caractéristique qui constitue la marque de leur littérarité. En effet, une des idées les plus défendues par la critique d'orientation sémiotique de nos jours est la pluralité de lectures possibles à partir d'un texte "littéraire."¹ Le concept de littérarité est donc placé dans la capacité du texte à offrir une mise en abyme de sa propre création ou de son fonctionnement. A la suite d'une telle théorie, nous nous proposons d'esquisser trois types de lecture pour chacun des poèmes élémentaires déjà mentionnés.

L'approche concrète qui semble s'imposer d'emblée au regard, envisage la confrontation d'une subjectivité avec un phénomène particulier ou un élément de la nature. A ce

¹ "Plus le texte est pluriel, et moins il est écrit avant que je le lise" nous dit Roland Barthes dans *S/Z* (Paris: Seuil, 1970): 16.

niveau, nous tâcherons de décrire les mécanismes textuels qui permettent la perception du poème comme un tout (les images, l'attitude existentielle qu'elles reflètent et leur organisation en structures narratives ou autres). En approfondissant, une deuxième approche du texte, nous permettra de repérer les processus grâce auxquels les images identifiées auparavant s'avèrent signifier autre chose que ce à quoi elles semblent se référer. Nous utiliserons pour cette approche des concepts empruntés à l'analyse stylistique de faits littéraires telle qu'elle est pratiquée par Michel Riffaterre, aussi bien que des critères pour l'analyse archétypale de l'imaginaire selon Gilbert Durand. En dernier lieu, mais non pas moins important que les autres, nous trouvons la possibilité d'une approche métatextuelle qui nous permettra d'explorer la confrontation du poète face au travail scriptural.

La méthode qui nous servira à identifier les différents niveaux de lecture s'inspire principalement de quelques principes du structuralisme appliqué à l'analyse linguistique des textes, illustrés principalement dans les théories de Greimas sur les isotopies. Le recours à une telle méthode d'interprétation ne se justifie pas par un souci d'objectivité scientifique mais parce qu'elle nous semble appropriée pour l'analyse d'un texte littéraire caractérisé par une relative obscurité qui provient d'une conception esthétique de l'art prédominante après Baudelaire. Celui-ci se propose de transformer l'imagination, "la folle du logis",

en "reine des facultés". Il veut faire de l'art la création d'une réalité nouvelle, d'une surréalité, au lieu d'une simple copie (représentation) du réel, alors que l'héritage du rationalisme bannissait l'imagination (*phantasia*) à cause de son association avec l'illusion et l'hallucination, bref la poursuite de ce qui n'est pas et qui, par là, rend l'homme victime de ses propres désirs.

Mais qui dit création, dit monde nouveau; le poème devient un monde autarcique, un système qui marche (signifie) grâce à la fonction de ses composants. C'est pourquoi la linguistique, avec ses notions de fonction et d'analyse relationnelle, peut nous être utile pour l'analyse du discours imaginaire dont la cohésion ne dépend pas essentiellement du principe de la représentation mais de celui de la structuration.

Par ailleurs, l'analyse archétypale inspirée des travaux de Mircea Eliade et de Gilbert Durand, nous permettra d'étudier le mythe sous-jacent aux poèmes pris individuellement ou comme des moments différents à l'intérieur d'un même cycle mythique. L'image archétypale qui domine le cycle entier est celle de la création: chaque poème représenterait un ou plusieurs moments d'un mouvement cyclique de création et anticréation par association et par dissociation de deux principes contraires déjà mentionnés (le sec et l'humide).

Le choix de cette dernière démarche nous semble spécialement approprié pour l'étude de l'imaginaire de par le

rôle ontologique accordé par Saint-John Perse à la fonction fantastique: elle constitue, non pas le résidu d'une contemplation passive du passé, mais la marque d'une vocation *créatrice*, d'une activité qui vise à transformer le monde. La *poésie* est donc la synthèse de la pensée et de l'action:

Poésie, science de l'être! Car toute poétique est une ontologie. [...] Poète, toujours, ce rebelle-né, qui revendique dans l'homme plus que l'homme... Et que la poésie elle-même est action, (OC: 453 et 455).

CHAPITRE I - PLUIES ou la parole de la fluidité désirée.

Inspiré par la violence des averses d'été observées par l'auteur lors d'un voyage en Géorgie, *Pluies* fut écrit en 1942 et inclus comme deuxième poème dans le recueil d'*Exil*.

L'idée centrale de la purification et de la régénération par la violence des eaux est développée en neuf suites¹ constituées de cinq laisses chacune à une exception près, la dernière, qui n'a que deux laisses. Les quatre premières suites sont de longueur équivalente mais dès la suite V jusqu'à la suite VII la longueur augmente sensiblement pour diminuer de nouveau de manière soudaine dans les deux dernières. Ce changement est dû à l'utilisation d'une technique de disposition iconique du texte vis-à-vis du phénomène évoqué, qui est semblable à celle que nous pouvons observer dans *Neiges* ou dans *Vents*.²

¹ Nous avons adopté dans ce travail les termes proposés par Albert Henry pour la désignation des diverses parties à l'intérieur des œuvres de Saint-John Perse. Trois termes nous concernent ici: le verset, identifié typographiquement par le trait d'alinéa; la laisse, séparée des autres laisses par le double interligne; et la suite, numérotée par un chiffre main. Cf., "Questions de terminologie." *CSJP* 2 (1979): 150-

² "Assimilated calligramme" est le terme utilisé par Roger Little pour décrire ce type d'homologie mimétique, technique dont l'importance pour l'unité esthétique et structurelle du poème moderne non versifié est analysée dans son article "Ut pictura poesis: An element of order in the adventure of the poème en prose," dans *Order and Adventure in*

Ici le rythme de l'averse est imité grâce à la longueur variable des versets. Ainsi l'effet de la petite pluie initiale est mimé par des versets (trois par laisse) allant de quinze jusqu'à une vingtaine de syllabes alors que pendant la description de la grosse averse les laisses sont constituées par un seul verset dont la longueur augmente progressivement de huit jusqu'à treize lignes.

I. Première approche

Malgré le rôle central de la pluie comme agent de purification, le poème est difficile à déchiffrer étant donné la diversité des champs sémantiques auxquels appartiennent les images et le manque de marqueurs qui rendent explicite les rapports à établir entre les énoncés.

Le texte débute par la description de la pluie qui s'empare de la ville et trois images en relation paratactique se dessinent depuis la première laisse. La force de l'orage sur la ville est décrite en termes de domination et de gigantisme comme un grand arbre (le banyan de la pluie) dont les racines adventives s'accrochent à la terre en paralysant

Post-Romantic French Poetry: Essays presented to C. A. Hackett (New York: Barnes & Noble, 1973): 245-55. Parmi les exemples de ce genre de calligramme au XIXe siècle, nous pouvons citer *Le couvercle* de Charles Baudelaire (le titre du poème mime le couvercle sur la marmite) ou *Brise marine* de Stéphane Mallarmé (les voyelles /i-a-i/ simulent le va et vient de la mer). Au XXe siècle c'est l'une des techniques préférées pour l'organisation du poème chez Francis Ponge, parmi d'autres (*Le pain*, *Gymnaste*, *L'escargot*, etc...).

la ville. Puis cette idée d'une entité composée d'une multiplicité, qui se déploie lors de sa chute, se reflète dans une entité semblable mais à mouvement ascendant à partir du fond de la mer, un polypier. Cette dernière croissance est contrecarrée, à son tour, par le mouvement descendant de l'Idée, personnifiée en une guerrière-sirène qui peigne sa chevelure (une autre forme d'entité collective associant les trois niveaux du ciel, de la mer et de la terre).

Une isotopie¹ sémémique que nous pourrions caractériser par le sème de mouvement ou d'animation s'établit, à cheval sur les trois domaines du monde qui vont être touchés par l'activité fécondatrice et régénératrice de l'eau, la végétation au niveau physique et la sexualité et intellect au niveau métaphorique: "S'actualisant dans trois zones du réel, la nature, le corps et l'esprit, l'événement suscité par l'averse donne ainsi naissance aux trois réseaux d'images qui vont enserrer les neuf chants à venir."²

¹ Le concept d'isotopie emprunté par A.-J. Greimas au domaine de la chimie sert à désigner l'itérativiténtagmatique de traits sémantiques qui servent à assurer l'homogénéité d'un énoncé. Pour un traitement théorique profond, cf. A.J. Greimas, "Isotopy of Discourse" in *Structural Semantics: An Attempt at a Method*. Trans. J. Dowell, Schleifer et Velie. (Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1983): 78-115. Une application du principe à l'analyse du discours est illustrée dans "Système des isotopies" par François Rastier in A. J. Greimas et al., *Essais de sémiotique poétique*. (Paris: Larousse 1972): 80-106.

² Marie-Laure Ryan, *Rituel et Poésie: Une Lecture de Saint-John Perse* (Berne: Editions Peter Lang, 1977): 67.

Pour l'argile veuve (laisse 4), c'est-à-dire pour la terre fatiguée par l'usure aussi bien que pour l'homme qui n'est plus créateur, l'eau représente l'élément complémentaire qui peut transformer la sécheresse pour en faire une substance boueuse (vasières) laquelle favorise la renaissance de la vie, les ovules d'or ankylosés jusque-là. En outre, cette boue fertilisée semble posséder des propriétés enivrantes qui mènent à la perte du contrôle de soi par l'ivresse et à la perte de la mémoire, qualité souvent recherchée par Perse.

Pour le poète, la venue de la pluie constitue une activité illicite, une fraude malgré le caractère sacré de cet événement.¹ Donc même s'il s'agit d'une haute licence aux flanc des Vierges prophétiques (nous soulignons), le produit immédiat de l'inspiration ainsi obtenue est uniquement la rose obscène du poème dont l'affront semble issu de la rapidité d'une croissance hors contrôle comme le suggère Marie-Laure Ryan (*Rituel et Poésie*, 68).²

En ce qui concerne le thème chanté par le poème, on nous dit clairement que ce n'est pas la pluie. Elle garde tout de même un rapport avec ce thème puisqu'elle a un parti lié avec

¹ Lorsque nous parlons du "poète" à propos de la voix narrative dans le poème, c'est au moi lyrique que nous faisons référence et non pas à la personne de l'auteur historique.

² En effet l'adjectif "obscène" n'apparaît qu'une seule fois ailleurs dans la totalité de l'œuvre persienne, se référant à l'influence croissante de la mer comme une tumeur obscène. Cf., *Amers* V, OC: 305. Il semble donc pris plutôt dans son sens étymologique (de mauvais augure).

l'entreprise poétique en tant qu'origine de l'inspiration et adjuvant pour sa libération. Ce que chante le poème en la présence de l'eau n'est pas le thème lui-même mais plutôt son *imminence* et son *évasion*. Or ceci crée un paradoxe temporel étant donné que l'imminence se réfère à une prédiction avant l'événement alors que l'évasion serait l'événement même considéré dans la manière dont il se déroule ou dont il est vécu.¹ Par conséquent l'énonciation du poème semblerait être antérieure à elle-même, le chant du poème étant une prédiction du poème.

Face à l'assaut des forces élémentaires et irrationnelles le poète fait appel à une entité mystérieuse dans laquelle on serait tenté de voir une sorte d'alter-ego du poète, le *Seigneur terrible* de [son] *rire*, garant du Logos qui pourrait sauvegarder une partie de sa conscience malgré la perte de mémoire à cause de son attitude froidement ironique.² C'est à cette entité qu'il s'adresse ensuite afin de lui présenter l'autre versant du *songe*, c'est-à-dire la *réalité* de la terre lavée, dans un état de renouvellement qui correspond aussi à une renaissance du temps (*l'heure nouvelle dans ses langes*, laisse 5), et à l'état d'enthousiasme (au

¹ Le terme *évasion* se réfère à la libération (sortie) du thème qui prendra forme dans le poème.

² Marie-Laure Ryan voit aussi un "alter-ego critique et fiant" dans cette entité (*Rituel et poésie*, 69) mais pour né Galand ce serait plutôt un avatar des forces onysiaques déclenchées par la pluie, *Saint-John Perse* Wayne's World Author Series (New York: Twayne Publishers, 1972): 78-79.

sens étymologique du terme) chez le poète qui a le cœur visité d'une étrange voyelle.

Afin de s'assurer la faveur des pluies, le poète s'adresse directement à elles dans les deux premières laisses de la suite II. La multiplicité de la pluie est évoquée par des groupes des figures féminines qui servent comme inspiration au poète, d'où leur côté séducteur. Il ne peut pas pourtant les maîtriser à sa volonté, d'où leur aspect violent. Ainsi la dualité de leur nature provoque-t-elle une ombre de méfiance dans sa demande: bien qu'elles soient le soutien de sa caste d'insolite, elles cachent une partie de leurs intentions (*yeux voilés et Nourrices très suspectes*) et leur appui n'est pas accordé sans une certaine violence; le Poète doit ravir l'étincelle créatrice qu'elles ne lui donneront pas de leur propre gré. Il se voit donc forcé d'accepter cette violence de la pluie et d'y sacrifier le plus clair de [son] bien, son intelligence rationnelle et sa compréhension, afin de pouvoir être envahi par l'inspiration; ce qu'il fait non sans s'être assuré auparavant de l'aide de l'Idée.

Cette dernière est une autre entité féminine et séductrice, associée avec la pluie depuis sa première apparition en I, 1. Aussi dangereuse que le sont les filles de la pluie au niveau physique, elle l'est au niveau mental à cause de son pouvoir de charme sur la volonté qui est illustré par la figure du *psylle* et du *rétiare*. D'autre part, sa pureté et ses caractéristiques mâles (*plus nue qu'un*

glaive) en font une alliée du poète et l'alliée parfaite visée par le poème. Contrairement aux pluies, qui s'emparent de tout par la violence aiguë et lacérante de leurs lances, l'Idée demande le contrôle des formes, le rite et la mesure qui seuls pourront canaliser la croissance obscène du poème.

Le poète s'adresse aussi une fois de plus au *Seigneur terrible* de [son] *rire* (II, 4) soulignant ainsi son besoin du contrôle de la pensée comme protection contre les transes immédiates du chant produites par l'attaque violente (*Offense*) et les *fraudes* de la pluie.¹ Mais en fait, toute *Proposition* logique disparaît en *fumées* sous la pluie, toute *spéculation sur l'essence de l'être* produite uniquement grâce à la mesure et au rite s'envole en fumée face au poids de la *réalité* représenté par la *pierre de l'être*. La confrontation entre ces deux concepts est mise en relief par la paronymie entre être et être et par le contraste entre les deux plans, celui de l'abstraction et celui du concret, que l'énoncé met en contact (*essence et pierre*). L'échec de cette tentative produit un effet qui est perçu comme une sorte d'obscurité en *plein jour* (*nuit claire de midi*), alors que pour Perse la *poésie* est conçue, plutôt, comme une *phosphorescence* permettant d'explorer la *nuit originelle* de l'homme, d'après ses propres paroles dans l'allocution au banquet Nobel. Ainsi la lumière artificielle de l'inspiration humaine (*la lampe*), qui est le produit d'une connaissance morte parce

¹ La pluie, d'origine divine, laisse entrevoir un absolu qui est impossible d'atteindre pour l'humain.

qu'uniquement d'origine intellectuelle, se voit réduite à rien sous l'averse de l'inspiration naturelle. Toutes les tentatives du poète sont impuissantes face à la force de la nature.

Finalement c'est la violence de la pluie qui l'emporte dans la suite III, et l'isotopie du mouvement devient mobilisation guerrière. Toute une série de figures féminines historiques, mythologiques ou purement imaginaires sont évoquées le long de la suite dans le but de mieux définir l'action de la pluie telle qu'elle est perçue par le poète aussi bien que la soudaineté et la pénétration aiguë de l'inspiration. La double nature de l'agression du phénomène météorologique est exprimée par des images polarisées en deux champs sémantiques: la guerre et la sexualité.

Pour ce qui est du côté guerrier des filles de la pluie, le phénomène remonte à l'antiquité (*Sœurs des guerriers d'Assur* et la référence à Didon) mais leur influence atteint aussi l'avenir (*Elles peupleront l'Avril*).¹ Leur attirail souligne leur beauté et légèreté (*casquées de plume*) mais aussi leur attitude défensive (*haut-troussées*) et offensive (*éperonnées d'argent et de cristal*). Du point de vue spatial leur mouvement est organisé puisque les images évoluent de l'Asie à l'Afrique avant l'invasion de l'Amérique. Mais la

¹ La cité-état d'Assur pratiquait une politique guerrière qui aboutit à la création du premier Empire assyrien. L'autre personnage mythique mentionné, Didon, était la fondatrice de Carthage et responsable de son expansion mais elle était réputée par sa dureté de cœur.

duplicité de leur caractère est soulignée par le parallélisme structurel de la troisième et quatrième lignes qui met en jeu la paronomase afin de contraster et de mettre au même niveau leur nature violente et leur désir de séduction, le tout étant dominé par l'idée d'éparpillement dans l'endroit où elles se manifestent:

Guerrières, ô guerrières **par la lance et le trait** j. n. **aiguisées!**
 Danseuses, ô danseuses **par la danse et l'attrait** au s. **multipliées!**
 Ce sont des armes à brasées,
 Ce sont des filles par charretées
 une distribution d'aigles aux légions
 un soulèvement de piques aux faubourgs
faisceaux rompus de vierges dissolues
 grandes gerbes **non liés** (synonyme de l'expression précédente)

Cependant on reconnaît leur statut sacré à cause de la hauteur de leur origine et de la connaissance tenant de l'oracle qu'elles communiquent à la bouche des fontaines.

La révélation tant désirée de la langue nouvelle de toutes parts offerte, se produit finalement dans la suite IV. Elle est perçue comme une transgression de par le contact qui se produit entre l'humain et le divin lorsque le dieu salubre tombe sur nos faces, les pluies étant des profanatrices (Simoniques) qui dévoilent à l'homme la connaissance du sacré.

Au niveau syntaxique, l'exaltation du poète se reflète dans des constructions entrecoupées avec abondance de

Relations faites à l'Edile	
confessions faites à nos portes	synonymie, isosyllabisme et parallélisme
Une langue nouvelle de toutes parts offerte	
une fraîcheur d'haleine par le monde	synonymie et isosémie
/	
Comme le souffle même de l'esprit	
Comme la chose même proférée	parallélisme et isosémie
A même l'être, son essence	
à même la source, sa naissance	paronymie et parallélisme qui font des synonymes de l'être et de la source

1 Le point d'exclamation exprime ici souvent une surprise mais ce ne sont pas des exclamations à proprement parler puisque d'abord il y a assertion et en deuxième lieu n'y pas de repérage circulaire typique de l'exclamation. ., Marie-Pascale Chatras, "L'exclamation et la prédication propriété," *Cahiers Charles V* 6 (1984): 83-109.

² Nous constatons aussi la présence de l'interjection *Ha!*, que Pierre-M. van Rutten définit comme plus sèche et eupante que le *Ah!* qui apparaît ailleurs dans des séquences allure plus reposée où l'on veut mettre l'emphase sur la rée du sentiment plutôt que sur les pics de l'exaltation. F., Pierre-M. van Rutten, *Le Langage poétique de Saint-John Perse*. (La Hague: Mouton, 1975): 59.

Nourrices très suspectes
 Semeuses de spores
 de semences
 et d'espèces légères

synonymie et isosémie

La troisième et quatrième laisses de cette suite se développent à coup de questions rhétoriques qui contribuent à l'atmosphère saccadée, caractéristique du morceau et qui avait déjà été ébauchée par les répétitions. Non seulement ces questions ne cherchent pas à obtenir de renseignements mais, en fait, ce sont pratiquement des exclamations. Ainsi lorsque le poète demande *De quelles hauteurs déchues trahissez-vous pour nous les voies, [...]?* il ne cherche pas à savoir la hauteur mais s'exclame, surpris par le degré de hauteur de laquelle est descendue la force divine afin de montrer le chemin à l'homme. Dans *Que hantiez vous si loin, [...]?* éloignement est tel qu'il dépasse les catégories du vécu, donc il faut chercher à l'atteindre par le rêve de la mort. Le poète ne vise pas non plus à savoir de quelle condition est-ce que les pluies lui parlent si bas, il constate qu'elle est telle qu'il faudrait perdre la mémoire afin de la retrouver.

Par conséquent, toutes ces questions servent uniquement à exprimer l'hyperbole de l'éloignement dans l'espace (hauteur) et dans le temps, c'est-à-dire l'insaisissabilité de l'état révélé par la force cosmique. La pureté de celle-ci est affirmée dans la dernière laisse par des images de blancheur (*arum, névé, aubier, aube*), de fraîcheur (*frais commerce et névé*), de hauteur (*là où le ciel est plus pur*) et

d'insaisissabilité (commerce de l'embrun). Tout l'apport des pluies se révèle, en fin de compte, comme un pur vélin rayé d'une amorce divine, un produit du commerce intangible qui existe entre la pluie et la soudaineté de l'éclair, une page blanche, une illusion pour l'homme qui ne peut pas lire l'écriture intangible de la grande onciale de feu vert.

Par conséquent tout l'enthousiasme provoqué par la révélation, dans la suite IV, disparaît en V lorsque le poète envisage ses limites humaines par rapport à son goût du divin. Il se retrouve en plein dans la situation humaine des hommes de villes qui est caractérisée par l'entassement de résidus (sur nos maigres scories).¹ On lui rappelle aussi sa vraie nature: caché sous des apparences de grandeur, l'homme est uniquement de l'argile, ce qui confirme son lien avec la terre, déjà suggéré en I, 4.

Etant donné que la langue nouvelle ne s'est pas inscrite avec la chute de la pluie, le poète -ballotté par l'incertitude- envisage diverses possibilités les unes à l'opposé des autres. Une grande partie de la suite se développe ainsi par un mouvement de thèse et d'antithèse. Il se questionne d'abord sur la direction à prendre qui peut être, soit vers de plus hauts parages où l'on puisse atteindre l'anamnèse, soit la descente pour chercher

¹ Cette situation rappelle celle de la civilisation industrielle en Neiges (II, laisse 3), qui est caractérisée par l'accumulation d'ordure et le remblais ou la ville dans vents (I, 6).

l'amnésie dans les *bibles d'or* qui ne seraient pas une illusion comme le pur vélin du ciel.

Une solution facile, serait de chercher refuge dans la douceur de l'imaginaire pur des *tulipiers du songe*¹ afin d'oublier la difficulté de la tâche du poète qui se propose de sonder les profondeurs de l'être suggérées par l'image du *puits*.² Cependant tout ceci serait trop facile pour lui et il le refuse en constatant qu'il reste encore de l'espoir sur la terre sous une autre forme de douceur qui est l'activité intellectuelle (*La ruche encore est au verger*) et l'innocence enfantine, accessibles à l'homme grâce à l'échelle qu'il peut toujours gravir mais qui, par contre, demeure interdite pour l'orage.

La contemplation d'une activité purement intellectuelle origine un mouvement contraire qui est la lassitude par excès de brûlures de l'esprit. L'excès d'intellection fait de la terre un endroit désertique, caractérisé par la douceur sans énergie d'une terre vieillie sans inspiration qui produit uniquement une certitude stérile (*douceur d'agave et d'aloès*).

¹ Le dégoût des fleurs chez Saint-John Perse était une attitude assez connue de ses amis. Dans les poèmes, elles ont souvent rejetées dans des images évoquant la mort (les roses) et la rêverie facile comme c'est le cas ici. Voir Erika Ostrovsky: 201.

² Le puits est un instrument privilégié de connaissance pour l'auteur: "le mystère de l'eau, [...] m'a toujours et partout bouleversé. Par l'œil magnétique de mon puits non couvert, j'accéderai ici au mystère, et comme au souffle même, de notre nuit terrestre." OC: 1062.

D'autre part, il y a aussi la tentation de la pluie qui est passagère, mensongère comme l'immatérialité d'une image sur un miroir dont la disparition entraîne aussi la disparition de la force divine. Cependant, au bout de tout ce va-et-vient, le poète remarque que l'originalité ne vient pas de la hauteur dans le cas des grands hommes de la terre (les *bâtisseurs d'Empire*) mais elle surgit à même leur domaine qui est la terre pour les gouvernants et la table (au sens de table et de tablette) pour l'écrivain.¹

Nous remarquerons que dans ce développement le poème cherche particulièrement à confondre la description de l'effet de la pluie sur les hommes et la description de la pluie de l'inspiration sur le poète. Ceci fait de la terre un texte à purifier avec des idées nouvelles et du texte une incarnation du cosmos (*Tout un peuple muet se lève dans mes phrases, aux grandes marges du poème*).

Or avant de pouvoir bâtir un nouvel empire, il faut d'abord se débarrasser des vieilleries qui accablent la terre. Ce désir engendre les images de sélection et de libération qui caractérisent la quatrième laisse. Le poids du passé est mieux représenté par les grandes dynasties européennes (*Habsbourg*), la domination historique de la race

¹ L'utilisation du mot "table" dans ce contexte, outre l'idée de surface sur laquelle on peut faire des inscriptions, semble être un emprunt du terme "mesa" (table ou plateau), métaphore déjà lexicalisée en espagnol. Pour l'utilisation de vocabulaire d'origine espagnole dans l'œuvre de Perse voir Pierre Van Rutten, *Le Langage poétique de Saint-John Perse* : 103-05.

blanche en occident, les guerres, les fausses promesses et les mirages des gouvernants qui trompent le peuple. Toute la civilisation accumulée en occident est malade, comparable à des *Maladreries* dirigées par des *Princes grabataires*.

Cependant une opposition se crée entre deux mouvements affectés par la présence de la pluie: la retraite des *Princes* et le retour du poète. Pour le prince qui voulait s'établir parmi les hommes, la pluie se transforme en tentation de l'Autre, le désir du dépassement produit par l'effet de la pluie sur la terre: "J'avais, j'avais ce goût de vivre chez les hommes, et voici que la terre exhale son âme d'étrangère..." (V, 5). Pour le poète qui, au contraire, voulait l'exil, la pluie est un rappel des fonctions qu'il est censé remplir auprès des siens: "J'avais, j'avais ce goût de vivre loin des hommes, et voici que les Pluies..." (VI, 1) .

Finalement, reconnaissant le besoin de laver la terre de tout son poids du passé, le poète fait appel le long de la suite VI à l'action de lessivage que seule la pluie peut réaliser. Il s'aperçoit que les pluies sont uniquement un élément médiateur sans contenu (*transfuges sans message*) et qu'elles se limitent au rôle de *Mimes sans visage*. La pluie fait des gestes qui n'ont pas de signification immédiate bien que ce soient ces mêmes gestes qui préparent la saison des semailles. Ainsi les gouttes qui tombent par terre annoncent la chute des graines sur la terre et l'arrivée de l'inspiration sur le poète.

La pluie a aussi un effet sur les hommes: elle éveille la sexualité (*la sombre fleur du sexe*) qui est de nature éphémère (*beaux feux d'herbages*) comparée au désir de l'absolu que la pluie cherche aussi à raviver. Elle veut pénétrer jusqu'à l'imaginaire qui fascine les hommes et les emprisonne (*la grille de leurs songes*) et touche aux valeurs viriles de la guerre. Les œuvres de la civilisation succombent face au pouvoir sauvage de la nature (*les chaussées de pierre se hérissent d'irascibles cactées*). Qui plus est, la pluie fait renaître le désir de l'absolu chez l'homme qui est un être à double nature, ayant besoin de satisfaire des aspirations transcendantes aussi bien que des besoins humains (*Tel s'abreuve au divin dont le masque est d'argile*).

Le poète interpelle une fois de plus la pluie dont le terme de métisse rappelle le rôle médiateur qu'elle joue entre le divin et l'homme. Il adresse son chant d'appel sous une forme quasi liturgique évoquée par une série de nombreuses répétitions, qui s'étend à toute la suite VII. L'isotopie du mouvement se concentre sur l'action de laver alors que la matière lavée est caractérisée par l'immobilité (Ce sont des documents écrits ou des limitations chez l'homme). Il lui demande de nettoyer tout le poids mort de l'humanité représenté par des sentiments inconstants de tristesse, violence et douceur, par des valeurs et des connaissances traditionnelles transmises dans les mœurs, les métiers, l'histoire et la littérature.

L'action purificatrice de la pluie est intériorisée préparant ainsi le terrain favorable qui permettra d'une part, l'accroissement de la résolution, et d'autre part, la venue de l'inspiration chez le poète, étant donné que l'eau agit sur les deux domaines: des attitudes (l'espace psychique est libéré des valeurs qui l'encombrent) et des valeurs littéraires (tradition dont la disparition laisserait l'homme prêt à accueillir de nouvelles formes).

Finalement l'orage s'éclaircit, dans la suite VIII, sans avoir accordée la révélation attendue mais laissant la terre fertilisée et prête à produire. Pour ceux qui en doutent, le Poète les invite à aller avec lui en hauteur (*sur mon toit*) Pour observer les effets des promesses en rapport avec la fertilité apportée par d'*Inlassables semailles* et le *parfum d'humus*. Ceux-ci caractérisent la terre qui est prête à permettre le développement de nouvelles espèces. L'exubérance de la flore nouvelle est illustrée par les *fougerais* et par l'*affleurement* de la vie au sein d'une matière qu'on aurait crue fossile.

Au niveau humain, l'effet apparaît comme un réveil de la sexualité (connotée par l'image de l'*éclair*) de la terre au goût de *femme faite femme* et du désir qui se fait sentir chez celles qui étaient comme mortes jusque là (*le désir encore au flancs des jeunes veuves*). Mais il y a aussi une dose de violence lorsque les *Pluies* sous le fouet marchent sur la terre comme un ordre de *Flagellants*. Chez le poète ce sont des idées nouvelles qui surgissent, accompagnées d'une

inquiétude spirituelle. Le texte continue donc à pervertir la différence entre l'action fertilisante de la pluie sur la terre, la purification iconoclaste du langage et l'arrivée de l'inspiration agitante sur l'océan de l'esprit. Le poète se désole pourtant de son poème *qui ne fut pas écrit*: il s'attendait à ce que l'inspiration serait assez pour le faire mais ceci n'est pas le cas parce que pour Perse, les formes issues sous l'impact exclusif de l'inspiration sauvage doivent être processées; il faut qu'elles passent d'abord par le filtre de la raison.¹

Faisant son dernier bilan (suite IX), le poète réfléchit sur la possibilité de créer un poème à partir seulement de l'eau intangible du ciel, alors que l'homme se trouve constamment sollicité par la basse réalité du monde touffu de la matière. Toute son entreprise ne semble pouvoir atteindre que le seuil aride du poème sans jamais se matérialiser en réalité mais faisant peu d'attention au déséquilibre, il décide de jeter son sort à la pointe des lances de la pluie et de permettre au mystérieux *Seigneur terrible* du rire de porter sa réussite en haut, loin de la portée des eaux où le poème pourra prendre forme. Avant le silence triomphant de la fin, le *Seigneur* du rire est identifié au rire du poète, à

¹ Dans une de ses lettres à Paul Claudel, l'auteur déclare: "Il n'est point de poésie vraie, de création vive qui ne relève pleinement du subconscient. Mais le subconscient doit être sévèrement traité, et contrôlé par la raison. Car plus un poète s'avance dans le monde du mystère, plus il suit des routes inconnues [...] et plus il a besoin, dans cet écart, de sa mémoire et de sa volonté." OC: 1300.

son ironie envers toutes formes de renommé et de vanité reconnues parmi les hommes. Ainsi selon la dernière laisse, le poème devient l'équivalent des pluies qui rendent fertile la terre, en préparant l'avènement du poème idéal qui est ultérieur au poème énoncé.

II. Deuxième approche

La pluie est l'une des formes que prend l'exil afin de se matérialiser comme sujet dans l'œuvre de Saint-John Perse. Malgré sa cruauté envers l'homme, le poète voit qu'elle contient, tout comme l'exil, une plénitude de possibilités d'inspiration qui demandent plusieurs tentatives et une lutte ardue de la part de celui-ci avant de livrer leur secret. Elle réduit le monde au néant par son action nettoyante qui efface la différence entre les formes mais l'effet produit, une fois la matière et le poète ressortis de leur immersion rituelle, est le renouvellement tant désiré du monde à tous les niveaux. Par conséquent du point de vue concret aussi bien qu'au deuxième niveau de notre analyse, le poème exploite "the archetypal association of water with the primordial substance from which all forms were born."¹

Le texte organise sa progression sous la forme d'une séquence narrative ponctuée par trois moments principaux. D'abord, on observe l'arrivée de la pluie, ensuite le poète subit l'épreuve de sa lutte contre l'élément afin de chercher

¹ René Galand: 78.

à le maîtriser. Il y réussit uniquement dans un troisième moment à la fin, au seuil aride du poème. La même division tripartite se répète à l'intérieur du premier moment avec l'introduction des trois domaines qui vont être affectés aussi bien qu'à l'intérieur du deuxième moment composé de trois tentatives de déchiffrement. A leur tour, chacune de ces tentatives fait intervenir trois éléments principaux. Finalement, la réussite reprend les trois domaines de l'introduction dans leur état après la purification. La structure totale avec ces emboîtements ternaires pourrait être schématisée ainsi:

TABLEAU No 1
Structure narrative dans *Pluies*

arrivée	moments dans le poème: tentatives			réussite
	intellect	demande	ablution	
végétation	poète	poète	force	la terre
séxualité	pluies	pluies	conventions	l'homme
poétique	Idée	papier	langue	poétique
domaines du poème avant	acteurs	acteurs	domaines purifiés	domaines du poème après

Lorsque nous envisagions la pluie en tant que phénomène concret, nous avons remarqué une isotopie de l'animation et du mouvement créés par la chute de l'eau, qui s'opposait à l'immobilité de la matière. Dans notre deuxième approche, cette opposition peut être traduite par le couple vie-mort. L'hypogramme général du poème est celui des noces cosmiques,

mais il se développe de différente manière dans chaque suite selon la matrice et le code qui en donne le ton.¹

La première suite célèbre le principe autour duquel va se construire le poème: l'arrivée de la pluie et l'effet qu'elle produit. Ils sont contemplés comme un spectacle qui rappelle par moments un cirque romain dominé par la figure de l'arbre, axe de la verticalité qui détermine un certain ordre dans les mouvements des forces (chute et croissance) et qui fixe le centre du domaine où se déploie l'action (la ville).

L'action est envisagée comme simultanée avec le moment de la parole, ce qui explique pourquoi on décrit au présent tous les événements suscités par l'arrivée de la pluie mais il y a aussi une visée prospective qui correspond aux projets du narrateur racontés au futur. Il faut attendre jusqu'à la fin de la suite II pour s'apercevoir que tous ces événements constituent une globalité révolue: la première tentative de création poétique qui aboutit à l'échec par excès de contrôle conscient. En fait, ses *propositions* impliqueraient que le poète a réussi à dire *l'essence de l'être* et c'est justement

¹ L'*hypogramme* est un concept voisin du *paragramme*, que Michael Riffaterre emprunte à Saussure. Chez ce dernier, le paragramme est constitué de fragments des mots-clé qui sont disséminés le long du texte (donc il est impossible de prouver que ce ne soit plus qu'une simple coïncidence) alors que l'hypogramme de Riffaterre est parfaitement visible sous forme de mots. La *matrice* est une structure hypothétique dont la transformation en périphrases plus longues et complexes constitue le poème. Cf. Michael Riffaterre, "Sign production" et "The Poem's Significance" dans *Semiotics of poetry* (Bloomington: Indiana University Press, 1978): 23-46 et 19-22.

10

12

12

12

12

12

12

12

12

12

12

12

12

12

12

12

12

12

12

12

12

12

12

12

12

12

12

lorsque cette présence idéale se trouve contaminée par le langage qu'elle disparaît.¹

Pour ce qui est de l'isotopie de la vie, on voit comment la création toute entière monte dans l'eau vive, s'avive, croît, se prend à tourner, fait éclosion, chante alors qu'avant l'orage on n'avait que la mort représentée par l'argile veuve. Cet aspect négatif de la matière est nécessaire puisqu'il caractérise "la boue," la matière première que le poète-démiurge va transformer grâce aux pouvoirs acquis de par son contact avec la divinité. Donc la matrice de la dernière laisse, "manifestation de l'élection" (choix du poète par la force divine) nous laisse comprendre que son rôle est celui de l'élui.

Conformément au schéma de l'ode, la première partie de la suite II suit le développement hypogrammatique d'une invocation, composée d'un appel à la pluie, la reconnaissance du rôle qu'elle confère à son élu, l'acclamation de sa présence et la soumission à son pouvoir.

Dans un premier temps, le poète pense à la pluie comme un élément exclusivement féminin. Ce sont des Vierges prophétiques aux flancs de qui, il envisage une jouissance en fraude. Malgré avoir accepté de se consacrer au pouvoir de l'élément, il compte pouvoir être le siège de la révélation divine. Il se réserve toutefois la prérogative de son

¹ L'auteur est persuadé du caractère ineffable de l'idéal: "L'essentiel ne se dit pas, et bien plus, n'a jamais désiré de se dire." OC: 658.

contrôle virile, représenté par son rire ironique et des armes typiquement mâles dans une structure logocentrique: le langage et l'idée¹ qui, comme l'observe Jean- Pierre Richard, est "fulgurance, division, subversion, agression".² Grâce à leur protection, il croit pouvoir se défendre de la menace posée par l'irrationnel à l'entrée de ses phrases, c'est-à-dire au moment de la création poétique. Cependant la seule production atteinte par ce moyen s'évapore et ne réussit qu'à obscurcir la vision.

Bien que l'association qui existe entre l'idée et la pluie semble avoir trait à leur pouvoir fécondateur, elle relève également du domaine du mimétique. L'idée aussi bien que les filles de la pluie (en V, 3) sont décrites en train de se peigner, action qui souligne l'aspect rituel de l'événement.³ En plus de l'isomorphisme des deux mouvements, nous retrouvons la présence du miroir (*Les pluies vertes se peignent aux glaces des banquiers*) dont l'effet de projection et multiplication du moi nous met en contact avec le côté

¹ Bien que l'*Idée* soit incarnée dans une figure féminine d'où son côté charmant et la possibilité d'être manipulée par le poète, ses attributs sont purement masculins puisqu'elle demande un raisonnement logique afin de se laisser approcher et son arme est le glaive.

² Jean Pierre Richard, "Saint-John Perse: Poète de la vivacité" *Onze études sur la poésie moderne* (Paris: Seuil, 1964): 46.

³ Selon James George Frazer "it is thought that cut or combed-out hair may disturb the weather by producing rain and hail, thunder and lightning," *The Golden Bough: A Study in Magic and Religion* (New York: MacMillan Company, 1951): 273.

ténébreux de la conscience. Le motif du miroir suggère donc une communication avec le monde immatériel, soit de l'inconscient, soit du sacré.¹ Ainsi le miroir indique le symbolisme plus profond de la pluie. Son effet, au niveau spirituel, est justement de déblayer tout ce qui encombre la conscience afin de laisser à découvert ce que Arthur Knodel appelle "a substratum of human consciousness that eludes denotative description and can ultimately be conveyed only in a negative way that says 'It is not this, or that, or this other, but something different, something more fundamental.'"²

La même recherche de cet état de pureté originelle qui échappe à toute définition se trouve dans la démarche poétique du Rimbaud des *Illuminations* spécialement dans "Après le déluge" dont les échos intertextuels se font sentir dans *Pluies*. Au paysage de la mer étagée là-haut chez Rimbaud correspond l'étagement des mers chez Perse et les deux partagent le sentiment de mystère qui caractérise les entités féminines associées avec la pluie, un peuple de *Sphinges*, *lourdes du chiffre et de l'énigme* dans *Pluies* et la Reine, la Sorcière qui se refuse à parler dans "Après le Déluge." Cependant, ce dernier -comme l'indique le titre- se situe temporellement, au moment où la corruption commence à

¹ Gilbert Durand analyse les différentes conséquences du rapport entre l'eau, le miroir et l'inconnu dans *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire* (Paris: Bordas, 1969): 107-08.

² Arthur Knodel, *Saint-John Perse: A Study of His Poetry*: 76.

reprendre sur la terre après le déluge, *Aussitôt que l'Idée du Déluge se fut rassise*, justifiant ainsi les images des *enfants en deuil* et l'ennui du poète. *Pluies*, par contre, se situe pendant le déroulement du déluge. Le poème débute lorsque *la pluie prend ses assises sur la Ville* et finit lorsqu'elle *perd ses assises sur la Ville* et les images de deuil correspondent à l'état de la terre fatiguée avant le déluge mais on n'envisage pas de décadence ultérieure.

C'est cet optimisme particulier au poète dans *Pluies* qui le pousse à essayer une deuxième tentative après le premier échec des suites I et II, figuré par la tiédeur de la pluie (elle ne réussit pas à rafraîchir la terre). L'hypogramme de la femme guerrière, séduisante mais violente, détermine les images des suites III et IV lorsque le poète reconnaît que sous l'apparence purement féminine des *Nourrices* ou des *Suivantes*, les pluies présentent aussi des caractéristiques phalliques de par l'allongement de leurs corps et des armes dont elles se servent (*lances, piques, éperons*).

L'immatérialité de la pluie est ainsi mise en valeur puisque "cette maigreur de la combattante, qui se confond avec la ligne de son arme [...] aboutit alors à une pointe où s'assemble et s'annule tout l'avoir antérieur, [...] un bien désormais donc sacrifié, entièrement livré à l'aventure."¹ A la valeur archétypale purificatrice de l'eau céleste,

¹ Jean Pierre Richard, "Saint-John Perse: Poète de la vivacité": 45-46.

s'ajoute le symbolisme purificateur des armes tranchantes,¹ caractéristiques faisant de la pluie la seule entité de spiritualisation capable de nettoyer la terre.

Au code guerrier qui sert à illustrer l'aspect masculin de la pluie correspond un code de l'agriculture qui exprime leur nature féminine et maternelle. La pluie est donc hermaphrodite, ce qui lui permet de jouer le rôle d'entité femelle dans l'accouplement avec le poète et d'entité mâle par rapport à la terre. En outre cette combinaison garantit l'équilibre parfait que l'acte poétique doit garder entre la destruction du vieux et la création. Mais une telle ambivalence est difficilement conciliable en termes des catégories humaines, par conséquent on se méfie toujours d'elles en tant qu'entités féminines et on les craint en tant que guerrières.

Leur activité au niveau du sol est représentée par un mouvement à deux composantes, qui se développe autour d'un centre d'attraction. Celui-ci est immobile, constitué par le siège de la civilisation, *la Ville de verre sur son socle d'ébène* et ses *faubourgs*. La première composante est un mouvement linéaire, orienté dans le temps et dans l'espace: la marche de la pluie commence en orient, depuis l'antiquité, (*elles furent*) et elle aboutit en occident avec une action encore à venir (*Elles peupleront l'Avril*). Cette deuxième tentative se déroule donc selon une perspective temporelle

¹ Pour la valeur symbolique purificatrice des armes tranchantes, voir Gilbert Durand: 135-202.

semblable à celle de la première, sauf qu'ici on envisage l'origine du mouvement avant son arrivée. La deuxième composante est un mouvement chaotique, de dispersion vers la périphérie une fois que la pluie arrive au centre d'attraction.

Les deux composantes se conjuguent uniquement dans le but de montrer la transcendance de l'élément cosmique puisque l'action de la pluie se révèle illimitée dans l'espace, totalisante et d'une force démesurée par rapport à l'homme, qui se sent sans protection dans sa ville de verre. Le mouvement multiple des pluies sur la terre correspond ainsi à un mouvement interne du poème qui se met *en marche* à partir d'une origine lointaine, peuple et soulève l'esprit alors que l'Idée essaie de préserver l'équilibre précaire de la conscience.

L'action de la pluie sur l'esprit est clairement identifiée comme une activité de communication qui se fait par des successions d'instantanés fulgurants (*l'éclair salace*). Elle transmet le secret heureux d'un nouveau code signifiant, d'une nouvelle voie à suivre afin de pouvoir lire le langage immatériel de la lumière divine. Mais cette voie exige une démarche négative préalable, qui ressemble à l'expérience de la mort pour l'homme d'où l'hypogramme de dépassement (trop haut, trop loin, trop ancien) qui caractérise la suite IV.

La deuxième tentative de création échoue aussi, étant donné le refus du poète à s'associer avec la terre. Son désenchantement se rapporte au fait de se retrouver

uniquement avec ce goût d'argile sous [son] masque, la substance qui lui rappelle le plus son origine humaine. Le masque, par contre, est une invitation à la manifestation de la divinité puisqu'en empruntant un masque, le poète prend les fonctions de l'agent, il se fait l'intermédiaire du divin.

L'hypogramme "vieillesse de la terre" se matérialise dans la matrice du monde comme un lieu de la mort. Divers modèles développent cette matrice, par exemple celui de la métaphore du monde comme un hôpital géant ou un lieu dominé par la maladie.¹ Ailleurs ce sont les métaphores des œuvres accomplies par la civilisation blanche perçues comme un tas d'ossuaires, de bois mort ou de charbon qui actualisent la même matrice.

Or la seule solution possible qui permettrait de faire disparaître ce poids mort est l'action nettoyante, l'aspersion rituelle des pluies dont le résultat est la propreté (un aspect de la pureté) et l'oubli, c'est-à-dire l'amnésie de l'histoire au niveau de la terre et de l'homme. Cependant ce que cherche le poète n'est pas l'oubli dans l'absolu mais uniquement l'oubli de l'accidentel, de

¹ Cette image, déjà utilisée par Baudelaire, s'impose dans certaines tendances nihilistes de la poésie du XXème siècle comme la *Krebsbaracke* de l'expressionnisme allemand. Une synthèse des diverses formes que prend cette tendance nihiliste issue de l'aspect négatif de la pensée divisée de Baudelaire en passant par Mallarmé et Lautréamont est faite par Claude Vigée, "Métamorphoses de la poésie moderne." Révolte et louanges (Paris: Corti, 1962): 15-35.

l'existence temporelle afin de pouvoir accéder "à la mémoire primordiale" aux "vérités transpersonnelles et éternelles qui sont les Idées."¹ L'ablution cosmique correspond ainsi à un geste archétypale dans le cycle de l'éternel retour d'après lequel toute forme doit être submergée, ne serait-ce que pour un instant, dans le chaos de l'amorphe d'où elle est sortie afin de se régénérer lorsqu'elle est usée, fatiguée, vieillie par l'existence. L'amorphe correspond ici à l'eau au niveau physique et à la transgression au niveau spirituel.² Tout plaisir et toute coutume humains sont remis en cause par la présence de l'eau comme l'indiquent les doutes du poète:

-j'avais ce goût de vivre chez les hommes, et voici que la terre exhale son âme d'étrangère... (V, 5)

-j'avais ce goût de vivre loin des hommes, et voici que les Pluies... (VI, 1)

-j'avais ce goût de vivre sans douceur, et voici que les Pluies... (VI, 4)

Pour le cérémonial de l'ablution cosmique, qui correspond à un déluge en termes archétypales, le poète se débarrasse d'abord des symboles de son pouvoir mondain, représenté par le masque (persona) et le bâton de

¹ Mircea Eliade, *Aspects du mythe* (Paris: Gallimard, 1963): 149 et 155.

² D'après Mircea Eliade, l'absorption de la matière par l'amorphe correspond "to 'chaos' (on the cosmic plane), to 'orgy' (on the social plane), to 'darkness' (for seed), to water (baptism on the human plane, Atlantis on the plane of history, and so on)." *The Myth of the Eternal Return* (Princeton: Princeton University Press, 1971): 88.

commandement, afin de pouvoir s'investir d'un nouveau pouvoir de célébrant qui dirige la pluie, qualifiée maintenant de *Mimes sans visage*. Il identifie ainsi l'être de la pluie à un mouvement mimétique qui n'aurait rien à voir avec la mimesis classique puisque la pluie n'est pas là pour imiter la réalité comme le fait le copiste mais, tout au contraire, pour effacer le travail des encres du copiste. Donc elle est mouvement à part entière, pur élan physique aussi bien que spirituel.¹

Le poète, investi du nouveau pouvoir, se transforme en guide de la pluie en lui permettant l'accès aux endroits les plus cachés et intimes chez les hommes. Mais cette fois-ci, ayant accepté sa vraie nature humaine qui est la réalité de l'argile, le poète reçoit, au même titre que la terre, l'aspersion de la pluie. Son statut change à cause de l'inspiration donc il peut maintenant commander aux pluies au lieu de rester passivement à leur merci.

Maintenant c'est le poète qui décide quels éléments et dans quel ordre doivent être purifiés. Le changement de son statut, du poète en officiant, répercute sur l'autorité du texte poétique comme l'indique l'emploi des guillemets, étant donnée que "l'acte de citer le discours d'autrui confère au narrateur une nouvelle autorité puisque dans cet acte le narrateur ne parle plus en son propre nom fictif (donc

¹ Saint-John Perse emploie *Mimes* dans son sens originel de "celui qui s'exprime sans paroles."

vulnérable)."¹ Le problème étant que le discours rapporté est celui du poète lui-même mais le passage se fait progressivement, ce qui réduit le contraste. Ainsi la suite VI est dominée par le vocatif (*ô Mimes, O Pluies*, suivis de questions ou de formes verbales à l'impératif) qui s'intègre dans un discours premier entrecoupé de trois versets de parole rapportée et de trois monologues internes entre parenthèses. Le locuteur-poète rangé à l'intérieur d'une communauté (*nous*) s'en détache de plus en plus et s'identifie par moments avec un locuteur anonyme (*je*) dont la parole devance la locution.² Le *je* anonyme des paroles rapportées qui interrompent le discours premier, centre son discours sur son désir désactualisé ("*j'avais goût...*") comme s'il était en rupture avec celui qui dit *je* dans le discours premier. Au moment de l'ablution c'est la voix rapportée qui prend le dessus. Paradoxalement, elle commande aux pluies alors que c'est d'elles que le locuteur reçoit son autorité comme il l'avait exprimé en II, 1: *Pluies par qui l'homme insolite tient sa caste*. Ainsi une sorte de cercle vicieux se crée lorsque la parole de l'officiant se fait pouvoir qui se nourrit de l'inspiration pour commander à l'inspiration elle-même.

¹ Steven Winspur, "Vents et la rhétorique retournée de Saint-John Perse." *La Revue des Lettres Modernes* 818-823 (1987): 216.

² Nous avons déjà remarqué l'existence de ce paradoxe temporel en I, 2.

L'hypogramme de l'aspersion cérémoniale s'étend à toute la suite, l'aspect rituel étant signalé par la répétition de l'impératif, lavez, et par l'apparence litanique de la longue énumération ponctuée des mêmes motifs comme ceux de *la taie sur l'œil* ou *des plus belles (beaux) + nom*. Le rituel se fait en trois temps développés en deux laisses chacun. On s'attaque d'abord aux valeurs physiques chez les humains. La violence et la force, deux caractéristiques positives chez Perse, sont les qualités à être épurées de leur relativité (*leurs voies sont étroites, et leurs demeures incertaines*) pour en faire une qualité absolue, *un lieu de pierre*.

Dans la deuxième étape de la purification, ce sont les valeurs qui correspondent, uniquement par convention sociale, au bien et au beau, ceux auxquels on s'attaque. On commande d'abord la purification de la perception (la vision) des vertus traditionnelles afin d'ouvrir le panorama de l'homme en le faisant sortir de ses catégories sociales. Puis on demande la purification des mains, c'est-à-dire des instruments du faire qui actualise ces concepts traditionnels (la justice, le mérite, etc...).

En troisième lieu, on s'attaque à la purification de l'écrit, d'abord aux documents légaux, symboles du pouvoir politique ou religieux et ensuite aux textes littéraires, surtout aux formes les plus anciennes les plus belles mais aussi les plus codifiées. Le poète suit donc la tradition de la *translatio imperii* allant jusqu'à détruire tout ce qui constitue le savoir intertextuel de la culture afin de mieux

transmettre le souffle original qui avait animée ces créations.¹

Tout de suite après on reconduit les pluies aux portes de la ville. C'est uniquement après leur retraite que l'on constate une renaissance du désir sexuel chez l'homme, une fraîcheur sur la terre et un beau chant qui se prépare au niveau poétique. La prédominance du présent et de l'impératif dans cette troisième tentative suggère qu'elle est simultanée avec l'acte de l'énonciation alors que le dernier verset de la suite VIII donne une impression de révolu (*mon poème qui ne fut pas écrit*). Cependant la présence du futur dans la dernière suite permet d'envisager une création à venir. Or le fait que tout ceci n'était possible qu'après la dissipation des eaux, confirme une fois de plus le schéma archétypale du déluge: les formes ne peuvent renaître et se remodeler qu'uniquement après l'émersion qui suit à l'immersion dans la matière amorphe de l'eau.² Tant que l'eau demeure sur la terre

¹ Ce mouvement iconoclaste qui affirme la nouveauté de la poésie persienne en circonscrivant l'influence de ses prédécesseurs est analysé par Carol Rigolot. Dans le discours de Perse pour le 7e centenaire de Dante, le poète élimine le laps de temps qui le sépare de Dante, se faisant (dans l'imaginaire) le frère de Dante et par là, le père poétique de Victor Hugo. Dans *Pluies*, c'est évidemment grâce à la destruction de tout héritage écrit que Perse arrive à la même fin. Cf., Carol Rigolot, "Victor Hugo et Saint-John Perse: Pour Dante." *French Review* 57 (1984): 794-801.

² "Emersion repeats the cosmogonic act of formal manifestation; immersion is equivalent to a dissolution of forms. This is why the symbolism of the waters implies both death and rebirth." Mircea Eliade, *The Sacred and the Profane: The Nature of Religion* (New York: Harcourt, Brace & World, 1959): 130.

tout ceci est impossible, c'est pourquoi le poème ne peut naître que lorsque le *Seigneur du rire* portera l'*esclandre*, l'animation reçue en plus haut lieu hors de la portée des eaux, lieu qui constitue le seuil aride du poème.¹ L'analyse à posteriori des données de l'inspiration serait donc une condition nécessaire à la création poétique.

III. Approche métatextuelle

A. J. Greimas distingue trois types de contenus qui peuvent se retrouver lorsqu'on a affaire à une isotopie métatextuelle,² à un poème qui est à la fois son sujet et son objet: "le sujet parlant de son propre être, de son faire qui est de l'ordre du dire ou de la finalité de son dire."³ Ce sont surtout les deux derniers contenus qui sont envisagés dans *Pluies* et dans *Neiges*, mais alors que ce dernier s'attaque principalement à la purification du code linguistique, *Pluies* se concentre sur la purification, par

¹ "Their destiny [of the waters] is to precede the Creation and to reabsorb it, since they are incapable of transcending their own mode of being, incapable, that is, of manifesting themselves in forms.[...] Everything that is form manifests itself above the waters, by detaching itself from the waters." Mircea Eliade, *The sacred and the Profane*: 131.

² Nous utiliserons le terme "métatextuel" à la place de "métalinguistique" puisque les poèmes de Saint-John Perse ne sont pas des commentaires sur le fonctionnement ou la production du langage en général mais plutôt du poème en particulier. Donc il s'agit d'un domaine plus restreint, à l'intérieur d'une fonction métalinguistique..

³ Cf., A. J. Greimas, *Essais de sémiotique poétique* (Paris: Larousse, 1972): 20.

lessivage, des formes linguistiques anciennes, des institutions qui sont des produits de la civilisation. Le but ne serait pas l'anéantissement total du savoir accumulé mais une purification qui lui ressemble, en termes mimétiques, afin de rendre la créativité, en particulier la créativité poétique à son état essentiel. Ceci devrait permettre la naissance du poème idéal, "for the poet does not desire the destruction of the accumulated residues of ancient culture within himself and in the world, but their restoration to strength and pristine purity."¹

Ainsi la lecture de *Pluies* nous apprend qu'elles sont une condition nécessaire à la libération du chant poétique, puisque leur action efface toute trace de ce qui constitue un obstacle au surgissement du nouveau langage purifié et de la nouvelle œuvre qui en est le produit: "Caution, doubt, and propriety must all be washed away; history must be forgotten; the canons of good taste must go by the board."² Elles font disparaître les conventions du langage oral et écrit laissant à découvert les hautes tables de mémoire, réduisant le signifiant à rien pour que le poète puisse percevoir l'inspiration qui parle si bas. Malgré l'importance de leur action purificatrice, elles ne constituent pas pour autant la matière première du poème. Celle-ci est identifiée plutôt à

¹ Paul J. Archambault, "Westward the Human Spirit: Saint-John Perse's Vision of America," *Papers on Language and Literature* 23 (1987): 375.

² Arthur Knodel, *Saint-John Perse: A Study of His Poetry*: 77.

l'argile fécondée, c'est-à-dire à la mémoire débarrassée du poids qui l'encombre. Mais le support de la mémoire une fois purifié par l'ablution, il faut trouver une nouvelle surface pour qu'elle puisse s'exprimer. La mémoire trouve ce lieu privilégié dans la parole poétique qui devient ainsi une sorte de bouche sibylline parlant pour elle (*l'écume encore aux lèvres du poème*).

Parmi les documents qui sont purifiés dans le poème nous trouvons des allusions à deux types de discours, celui de l'histoire et celui de la littéraire. Le discours de l'histoire est envisagé dans trois domaines représentatifs de la culture occidentale:

1. Dans l'ordre du pouvoir, toute purification des *annales officielles*, des traces écrites de l'autorité va de pair avec l'effacement de l'unité temporelle pendant laquelle s'exerce cette autorité.
2. Dans l'ordre du religieux, laver les *chroniques du clergé*, non seulement aboutit à l'effacement des traces écrites de l'autorité religieuse mais également à l'abolition de l'ordre temporel.
3. Dans l'ordre du savoir, l'effacement des *bulletins académiques* purifierait toute connaissance due à l'activité intellectuelle de la civilisation.

Pour ce qui est du discours littéraire, on considère son support, ses deux niveaux de l'oral et de l'écrit et ses productions:

1. On commande la purification de toutes sortes de supports depuis les plus fins (*vélins*) jusqu'aux *parchemins*, étant donné qu'ils imposent la fixation du langage (*ivoire fossile*) et par là sa mort et sa stérilisation (*couleur de [...] vieilles dents de mules*).

2. Au niveau de l'oral, tout ce qui est considéré beau et moral par convention représente une forme sans esprit au cœur de l'homme d'où le besoin d'effacement.

3. En ce qui concerne l'écrit, le poète met dans le même tiroir *les pages les mieux nées* et *les phrases les mieux faites* alors que ce sont deux catégories bien distinctes pour Perse, correspondant à la différence entre la production spontanée caractéristique de l'artiste et la production travaillée du rhétoricien. Toute production littéraire est atteinte sans différence de genre (*cantilènes* et *élégies*), de forme (*villanelles* et *rondeaux*) ou de type d'expression (*atticisme* et *euphuisme*) mais ce sont les formes les plus codifiées que l'on choisit comme échantillons de la classe puisque malgré le degré de leur beauté, elles sont les plus fossilisées

Qui plus est, toutes les productions de l'imagination et du savoir sont mises au même niveau pour ce qui est de leur futilité. Ceci est exprimé dans une structure en parallèle qui souligne la synonymie créée entre les deux concepts à cause de la paronomase: *la literie du songe*

la litière du savoir

Or autrement dit, tout le contenu des *tables de mémoire* pourrait être encerclé dans un seul terme qui est "intertexte." Ce qui est effacé par le déluge est le savoir intertextuel dont le renouvellement consisterait à faire renaître ce qu'il a d'essentiel grâce à une nouvelle langue qui ne se contenterait pas avec une copie de l'intertexte mais qui chercherait à attraper son *souffle originel* pour offrir une épiphanie de la présence (*à même l'être, son essence*). Ici il faudrait se rappeler de la définition que le poète donnait de l'Idée: elle est un rétiaire, ce qui lui permet de capturer dans ses rets et d'y incorporer tous les différents fils qui vont constituer le poème.

Cependant si toute cette activité n'aboutit qu'à un silence à la fin du poème (*mon poème, ô Pluies! qui ne fut pas écrit!*), c'est dû à ce que la caractéristique de l'idéal, qui constitue la présence absolue, est d'être ineffable (*invisible plume, étrange voyelle*). Par conséquent tout texte qui essaie de l'imiter, de le mimer est réduit au silence. Ce qui devrait rendre idéal un texte serait justement son effacement, son "in-dicibilité," s'il veut rester fidèle à son modèle et celle-ci est l'illusion produite par *Pluies* lorsque le poème essaie d'effacer tout intertexte pour faire naître de l'absence cette idée d'une image qui ne dépend pas du langage pour sa transmission, qui serait la plénitude de la présence, *la chose même proférée*.

CHAPITRE II - NEIGES ou la blancheur désirable de la parole.

Placé en troisième position dans le recueil *Exil*, *Neiges* fut, en fait, le quatrième poème que Saint-John Perse composa en Amérique, à la fin de sa quatrième année d'exil (le poème est daté New York, 1944). Le poète le dédie à sa mère - Françoise-Renée Saint-Leger Leger- de qui il avait été séparé pendant ces années. Tout comme les autres poèmes de cette période, *Neiges* traite du sujet de l'exil mais dans une perspective plus personnelle et intime.

Le poème est divisé en quatre suites de longueur croissante, divisées en laisses-versets qui accentuent la forme non versifiée du poème de par leur longueur et uniformité (en moyenne, dix lignes par laisse). Cette disposition du texte reproduit graphiquement l'effet de la neige lorsqu'elle couvre la terre d'une couche uniforme tout comme les laisses couvrent la feuille avec des blocs uniformes de texte.¹

D'après Arthur Knodel, le principe d'organisation des images dans les poèmes de la série américaine est centripète et "nowhere is it to be found in a clearer form than in

¹ Il s'agit de la technique du "assimilated calligramme" que nous avons identifié pour la disposition du texte sur la feuille dans *Pluies*.

Neiges."¹ A différence des autres poèmes d'*Exil*, non seulement il y a un élément de la nature comme centre organisateur du poème, mais en plus il y a une grande cohésion dans l'engendrement des images, de par la parenté sémantique, la syntaxe et les jeux phonétiques.² Par conséquent, la première approche de notre analyse, menée le long du texte, visera à dégager non seulement des associations d'images que la vision de la neige suscite chez le narrateur, mais aussi les types de rapports qui permettent la formation de ces associations.

I. Première approche.

La suite I se présente comme une longue évocation de la neige, qui évolue du récit sur l'arrivée de l'élément pendant la nuit, à la description de la ville transformée entièrement sous la blancheur de celui-ci, et finit par la description du spectacle merveilleux de la neige en train de tomber.

La première laisse, aussi bien qu'une partie de la troisième, se développent par des séries de reprises verbales qui aident au décodage du texte en fournissant information

¹ Arthur J. Knodel, "The imagery of Saint-John Perse's *Neiges*." *Publications of the Modern Language Association of America*. vol 70 (March 1955): 9.

² Madeleine Frédéric, "Douceur et continuité dans *Neiges*," *ESJP* 3 (1981): 53-84 et Thorsten Greiner *Poetische Gleichung: Funktionale Analyse moderner Lyrik am Beispiel von Saint-John Perse's "Neiges"*. (München: Wilhem Fink Verlag, 1977) mettent l'emphase sur la cohésion de ce poème au niveau des réseaux syntaxique et lexical. Greiner réalise aussi une analyse très complète du réseau phonique qui se polarise en deux champs selon l'antinomie des notions de la peine et de la grâce.

additionnelle sur l'élément ou l'événement mentionnés précédemment. Ainsi pour *neiges*, on précise qu'il s'agit des *premières neiges de l'absence*; les *grands lés* se transforment qualitativement en *fraîcheur de linges* et le *matin* est plus exactement un peu avant la *sixième heure*, ayant comme emplacement *sous le sel de l'aube*. Puis, la situation entière est envisagée comme un *havre de fortune* qui est repris, pour plus d'exactitude, sous forme de *lieu de grâce et de merci*. Dans la troisième laisse c'est le comparant un *frôlement de cils* qui aide à définir les deux expressions synonymes, *premier affleurement* et *premier attouchement*.

Les images dans le reste de la suite se concentrent sur les caractéristiques physiques de la neige, sa texture, son poids et le spectacle qu'elle offre en se déposant sur la ville:

- sa légèreté: *fait de plume, chose fragile, un frôlement de cils, muette dans sa plume, villes de pierre ponce, dahlia blanc* (cette dernière image et celles de la plume sont les seules à suggérer la blancheur dans cette suite).
- la douceur: *heure soyeuse, attouchement, affleurement*.
- intangibilité: *buée d'un souffle, souffles de l'esprit*.

Bref, toutes des images qui tournent autour de la presque-imperceptibilité de l'élément météorologique malgré son omniprésence et qui créent une confusion entre le paysage décrit et le texte lui-même à cause de la ressemblance de traits comme le souffle et le silence (*aube muette et odes du Silence*).

Bien que thématiquement l'idée centrale est celle de la chute de neige, les isotopies sémémique et phonétique sont plutôt euphoriques.¹ Au niveau sémantique ceci se manifeste par l'abondance de symboles ascensionnels qui indiquent "une volupté purifiée."² Ceci est le cas pour les images de verticalité dans la description de la ville et de ses éléments (*hautes villes, élancements d'acier, la fusée de marbre, l'éperon de métal*) ou des motifs de la plume et de l'oiseau qui apparaissent à plusieurs reprises dans la suite I: *haut fait de plume, l'aube dans sa plume, comme une grande chouette*; pour cette dernière image, le contexte en général et la modification adjectivale, en particulier, réussissent à annuler la connotation négative de la chouette comme oiseau nocturne.

Le mouvement des choses vers le haut, en tant que catégorie indique l'inaccessible à l'homme donc la dimension d'une puissance surhumaine ou divine. Ce mouvement se généralise aux choses suggérant une vision sublimante du paysage décrit, à cause des connotations morales des verbes et des adjectifs (*croître, exceller, affleurement*, le mot

¹ *Euphorie* et *dysphorie* sont deux catégories propioceptives utilisées comme critère classématique par A. J. Greimas. Elles renvoient respectivement au "résultat agréable ou désagréable d'une activité". Cf. Greimas, *Structural Semantics*: 98.

² Voir Gilbert Durand, "Le sceptre et le glaive." *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*: 135-215. L'auteur propose une interprétation sublimée pour certains symboles ascensionnels dont le phallisme se limiterait à la puissance et à la sublimation, ce qui leur permet de signifier des qualités morales: 146.

haut est mentionné quatre fois dans la suite et *grand* trois fois). La récurrence de l'image du front est aussi en rapport avec la catégorie de la hauteur puisqu'elle indique un désir ambitieux d'élévation (*fraicheur à nos tempes, au plus haut front de pierre*). L'optimisme de la rêverie ascensionnelle caractéristique de cette suite montre une tendance vers la spiritualisation qui se manifeste par la présence d'éléments purificateurs comme l'arme tranchante, indicatrice de l'intensité de l'extase en I, 4 (*la première transe d'une lame mise à nu*) et des moyens de protection contre l'attaque de l'extérieur indicateurs d'une attitude non passive de l'homme face à la manifestation des forces surnaturelles (*revêtements de bronze et tuiles de gros verre*).

Au niveau phonétique l'isotopie euphorique se matérialise dans la répétition de consonnes sifflantes et de groupes liquides formés avec des consonnes continues. En fait, le vocabulaire semble former de constellations reliées par la ressemblance phonétique entre les mots si bien que la violence de certain phonèmes (/k/, par exemple) est annulée par l'environnement phonétique:

<u>affleurement</u>	-	<u>frôlement</u>	-	<u>élancement</u>	-	<u>attouchement</u>	-	<u>revêtement</u>
<u>souffle</u> (2)		<u>fragile</u>						
<u>enflait</u>		<u>front</u>						
		<u>fraicheur</u>						
<u>futile</u>	——	<u>fortune</u>						
<u>fabuleuse</u>		<u>forée</u>						
		<u>fête</u>						
		<u>face</u>						
		<u>fait</u>						
		<u>fusée</u>						

*absence - sur - tissés - songe - ce - sous - sel - sixième - grâce -
merci - licencié - essaim - silence*

La suite II continue à élaborer sur les caractéristiques de la neige surtout en mettant l'emphase sur sa couleur et sa perfection. L'angle de vision du narrateur se déplace afin d'envisager l'invasion de l'élément vers l'ouest, en direction de Grands Lacs et des plaines américaines, évoquant la présence unifiante de la neige sur toute cette étendue de terre et d'eau.

La première laisse se relie à la suite I en développant l'image du havre mentionné à peine en I, 1. Mais cette fois-ci l'image aide à affermir l'idée d'une isotopie dysphorique de la souffrance ébauchée déjà aussi en I, 1 (*peine remise*) et en I, 2 (*charge d'âmes*) contrairement à sa première apparition qui en faisait un *lieu de grâce*. Le tout baigne dans une atmosphère de blancheur allusive d'union (*blanches noces, blanches fêtes*) et de renouveau (*nacres en croissance, toutes choses à naître, et naissain pâle*).¹

Par conséquent on voit une opposition s'établir entre, d'une part, le groupe formé par les êtres supérieurs y compris les hommes, les bêtes domestiques et les constructions qui enferment les hommes² et, d'autre part, le

¹ Thorsten Greiner fait remarquer que le vocable *naissain* contient la racine du verbe naître et le terme "essaim" qui est souvent associé chez Perse avec l'activité de l'esprit. Cf., *Die Poetische Gleichung*: 91.

² La catégorie "humain" s'étend ici aux vaisseaux et aux bâtiments par les sèmes de "croissance" et de "voix" qu'on

groupe d'êtres inférieurs comme les insectes et les éléments de la nature. Cette opposition s'incarne dans les deux isotopies mentionnées, celle de la grâce et celle de la souffrance. Celles-ci semblent corrélées à l'indifférence des hommes (leur cécité et méconnaissance) qui ne comprennent pas le motif à l'origine de la fête cosmologique: l'union des éléments (*alliances entre le ciel et l'eau, noces, blanches fêtes*) en vue d'engendrer un renouveau de la nature, caché à l'état larvaire au fond de l'eau. Mais l'indifférence semble aussi provenir de la nature qui s'apprête au renouveau sans tenir compte de la souffrance humaine. Or la présentation de ces deux perspectives dans le texte suggère l'existence du poète comme le seul individu capable de les percevoir, l'être du seuil. Il se trouve ainsi "divided between his awareness of human suffering and the ecstasy brought by the pure splendor of the snows."¹

Les images contenant des symboles ascensionnels, caractéristiques de la suite I se poursuivent en II, 2 avec les lumières des usines dont l'emplacement donné, *la-haut*, crée une image de *treille sidérale sur l'espalier du ciel* (l'image de l'échelle est une autre des caractéristiques de la rêverie ascensionnelle).

leur attribue([les villes] *n'avaient cessé de croître*, [des vaisseaux poussent leur] *meuglement de bêtes sourdes*).

¹ René Galand: 84.

Toute la troisième laisse de cette suite et la première partie de la quatrième se développent par reprise anaphorique du groupe *il neige sur*, suivi d'une longue énumération de toutes sortes de lieux caractéristiques du paysage américain. Cette répétition suggère à quel point l'uniformité de la neige s'est étalée sur la terre; rien n'est épargné, ni les endroits de travail ni les endroits encore sauvages, ni les endroits pourris de méchanceté ni les endroits de pureté campagnarde. Le monde semble si beau aux yeux du poète-narrateur qu'il ne demande plus seulement à être dans le monde mais à être en union avec lui, à l'épouser.

Cependant le bonheur et la vision d'une telle perfection jointe à la mention de grandes distances mènent le poète à songer (par contraste) à la France où se trouve sa mère. La présence obsédante de la neige provoque chez lui (qui est déjà partagé entre la vision de la souffrance et de l'extase) un sentiment ambivalent dont la neige est le symbole. Ainsi l'image de la neige crée chez lui un sentiment de fascination de par sa pureté et un sentiment d'absence de par l'isolement qu'elle lui impose. Cette opposition constitue le pivot thématique autour duquel se développe la suite III.

L'absence est d'abord évoquée en fournissant la cohérence thématique de la première laisse avec des images de la vie perçue en termes d'espace, comme une étendue parcourue. Ces images se développent dans une série de structures parallèles reliées entre elles au niveau

sémantique par un lien de ressemblance (métaphorique) et au niveau syntaxique par l'identité du moule de la phrase nominal (article défini singulier + nom + *de nos* + nom) ce qui implique une redondance de sens :

la course de nos ans
le filet de nos routes
la trace de nos pas
le sens et
la mesure de nos ans

Puis, la pureté physique de la neige permet d'établir une comparaison avec la pureté du lignage du poète. Sa blancheur rappelle la pâleur des yeux de la mère, son *plainchant* trouve un écho dans le *chant* très pur de la race du poète, le silence qui caractérise sa chute se fait *langage sans paroles* entre la mère et son fils, et l'aspect sacré de sa venue se manifeste chez la mère et le fils par une attitude religieuse, quoique qu'il y ait une différence, clairement indiquée, dans leur conception de la divinité : la mère lève à son Dieu sa face de douceur (nous soulignons) et le possessif suggère que le locuteur ne partage pas la même croyance.

A partir de la deuxième laisse, le reste de la suite devient une longue auto-citation, si on peut dire, des paroles que le poète adresse à sa mère. Elle représente pour lui une certaine manière de retourner vers ses sources d'où l'aspect religieux revêtant les images qui se rapportent à leur lien.

A part cette constante du ton, le vocabulaire-clé est relié par des rappels phoniques et des répétitions lexicales :

race - face - grâce - grâce - race

âge - lignage - langage - usage - parage - âge - veuvage

Et la souffrance est adoucie par un jeu de parallélisme entre *face de douceur* et *affre de douceur*.

La religiosité est encore plus marquée dans la troisième laisse où l'idée de la souffrance de la mère dans la solitude est présentée comme une reproduction au niveau personnel de ce qui se passe dans le pays tout entier mais la lumière de l'esprit (images de la *lampe* et de l'*abeille*) brille pour les deux comme promesse de grâce. Ainsi nous avons:

MERE

PAYS

<i>cœur (souffrant)</i>	<i>cœur du beau pays captif</i>
<i>pauvre femme</i>	<i>c'est bien grande pitié des femmes</i>
<i>en son grand âge</i>	<i>femmes de tout âge</i>
<i>grand veuvage</i>	<i>à qui le bras des hommes fit défaut</i>
<i>femme suppliciée</i>	<i>toutes femmes (suppliciées)</i>

| _____ |

vos églises souterraines où la lampe est frugale
et l'abeille, divine

Le même espoir de grâce brille pour le poète mais en rapport avec son travail nocturne de création puisque sa *lampe* survit au cancer de la nuit et, au lieu de l'*abeille* divine, c'est un oiseau de cendre rose qui illumine pour lui *les cryptes de l'hiver*.

La différence de la situation de la mère et du fils est amplifiée par la structure en chiasme au début de la cinquième laisse, laquelle met les deux lieux en contraste côte à côte avec un abîme qui les sépare (représenté par les trois points de suspension):

événement	-	localisation de la mère ...	localisation du fils	-	événement
neigeait-il		de ce côté du monde	ici		bruit

Ainsi non seulement il y a opposition dans l'espace, mais en plus l'activité frénétique des hommes courant à leur ombre est en contraste avec l'attitude de la mère en III, 3; muette à l'ombre de [ses] croix et avec celle du fils qui illuminé par la lampe et par la présence de l'oiseau cède à la tentation de la beauté extérieure et à la présence de la neige comme grâce, d'où l'utilisation d'adjectifs démonstratifs sans antécédent dans le contexte linguistique immédiat. Ceux-ci renvoient plutôt à la réalité extralinguistique immédiatement perceptible à l'énonciateur (cette force aussi qui n'a de nom, et cette grâce).

Emporté par la révélation, le poète se laisse séduire par la grâce, par le désir d'union qui l'entoure et redouble sa demande d'un ton urgent, *Epouse du monde ma présence, épouse du monde mon attente! Que nous ravisse encore la fraîche haleine de mensonge!...*, même s'il est conscient que c'est une illusion (un mensonge) puisque la grâce comme la neige est un masque qui disparaît rapidement.

La double valeur que la neige se voit attribuer le long de la suite III, en fait ce que A.-J. Greimas appelle un terme complexe, qui est apte à renvoyer aux deux isotopies, celle de la souffrance ou celle de la grâce (ou non exclusif).¹ Ceci explique la présence d'expressions qui

¹ Les quatre termes du carré sémiotique de Greimas sont:

conjuguent les deux aspects avec prédominance de l'un ou de l'autre selon l'isotopie à laquelle appartient le terme principal de l'expression. Parmi les exemples qu'on peut relever, il y a :

plain(plein)-chant des neiges (+) pour nous ravir (-)

neiges prodigues (+) de l'absence (-)

affre (-) de douceur (+)

fraîche haleine (+) de mensonge (-)

la tristesse [...] (-) est dans les hommes, [...] et

cette grâce (+)

Après la longue citation adressée à sa mère dans la suite III, le poète retourne à la solitude de sa chambre (suite IV) où il reprend les idées principales présentées au cours des trois premières suites afin d'évoquer l'objet de sa recherche en tant que poète.

Après une hésitation initiale, l'isotopie qui l'emporte dans cette suite est euphorique. En fait elle est constituée principalement par des termes déjà identifiés comme appartenant à ce domaine, le long des suites précédentes. C'est le cas pour le mot *grâce*, deux fois répété ici, *fraîcheur-frais* (4), *grand* (3), *pur* (3), *haut* (2), *nouveau* (2), *merci*, *ravir*.

terme: positif= s	caractéristique: présence du sème s
négatif= non s	présence du sème non s
neutre = -s	absence de s et non s
complexe= s + non s	présence de s et non s

Cf. A.-J. Greimas, *Structural Semantics*: 23-36

Au niveau des images, la suite se relie au reste du poème par les métaphores de la navigation. Le poète compare la vie à une navigation en amont dans le but d'explorer des terres inconnues vers des sources paradisiaques où se révélerait un idéal platonicien (éclat sévère) face auquel le langage humain perd sa fonction comme moyen de communication. Par conséquent la recherche de cet état originel dans la vie est profondément reliée si non pas identique à la recherche des sources du langage. D'après René Galand ce serait "the archê which by definition escapes all definition",¹ donc un non-langage à juger par nos catégories linguistico-logiques. L'opposition d'un tel langage se manifeste à différents niveaux donnés par la description que le poète en fait (voir résumé à la page qui suit).

La description d'une telle langue est suivie en III, 4 d'une description symbolique en code de végétation dont les caractéristiques sont l'absence de méchanceté, le renouvellement de la flore, la fraîcheur et la pureté de toutes neiges à la ronde, le tout jugé comme songe-mensonge puisque c'est le produit de l'absence évoquée par la neige et transmise par un langage qui est inintelligible. Cependant, toute cette absence constitue ce que le poète considère comme la plénitude de la présence poétique.

¹ René Galand: 86.

LANGAGE PUR

- les mots n'ont plus prise.
- pas de mots distincts pour "hier" et pour "demain".
- un délice sans graphie
- de claires élisions
- des résidus d'anciens préfixes ayant perdu leur initiale
- locutions inouïes
- l'aspiration recule au-delà des voyelles

LANGAGE CONTAMINE

- les mots sont l'unité syntaxique de base.
- ce trait serait un signe d'imperfection dans le paradigme des catégories temporelles.
- le manque d'un système de notation écrit est considéré comme un désavantage.
- en supprimant la marque des opérations logiques élision peut être cause d'obscurité.
- rien ne resterait d'un résidu initial qui perd son initiale
- elles seraient peut-être incompréhensibles par leur insoumission aux contraintes grammaticales de la langue.
- ce serait un non-son (inaudible et "inouï")

II. Deuxième Approche.

Lorsque nous nous écartons du niveau purement concret, les images peuvent mieux s'intégrer dans une structure plus cohérente au niveau intellectuel, tout en gardant les mêmes valeurs positives ou négatives de base.

Ainsi si nous cherchons l'hypogramme qui génère le poème entier celui-ci peut être désigné par le mot "hiérophanie" mais la matrice qui génère chaque suite et chaque laisse, à l'intérieur des suites, développe des aspects différents de cet événement.

Les trois premières laisses de la suite I, présentent l'occasion qui est à l'origine de l'ode: la chute de la neige-inspiration. Lorsque le récit commence, le lecteur a

l'impression de prendre un train qui est déjà en marche. L'incipit *Et puis* sert d'abord à introduire la suite d'une narration qui semble commencée ailleurs, avant le début du poème et aussi à insister sur l'idée de continuité, puisque l'adverbe est "l'équivalent sémantico-logique" de la conjonction,¹ tous les deux indiquant l'addition d'un terme qui fait partie d'une série.

La neige se voit associée avec un sentiment d'absence dont on ne connaît pas encore l'objet, et l'adjectif *premières* crée l'expectative d'autre chose à venir. Le début du poème se présente ainsi comme un moment intermédiaire, un seuil entre un mouvement rétrospectif, commencé avant l'écriture, et un autre prospectif qu'elle initie.

En fait, l'aspect contemplé en I, 1 est le temps rituel de l'hiérophanie. Le spectacle déployé par la neige se fait dans un moment qui est en rupture avec le moment de l'énonciation, donc un temps senti comme différent du moment vécu.² Ceci est indiqué par les verbes au passé simple³

¹ Frédéric, "Douceur et continuité dans *Neiges*": 54.

² "Religious man experiences two kinds of time- profane and sacred. [...] The liturgical time [...] is the cosmic time of the year sanctified by the works of the gods." Mircea Eliade, *The Sacred and the Profane*: 104.

³ Le passé simple est par définition un intervalle fermé et compact. Cf., Antoine Culioli, "Valeurs aspectuelles et opérations énonciatives: l'aoristique." dans Sophie Fisher et Jean Jacques Franckel (eds.) *Connaissance et langage* (7): *Linguistique, énonciation: Aspects et détermination* (Paris: Editions de l'Ecole de Hautes Etudes en Sciences Sociales, 1983): 106-7. Par conséquent le temps n'est plus considéré en tant que déroulement ce qui fait penser à une paralysie, à un temps éternisé qui est la caractéristique du temps sacré.

(*vinrent, fut*) et les locutions adverbiales de localisation temporelle (*au matin, un peu avant la sixième heure*).

L'isotopie sémémique métaphorique qui commence à se dessiner avec la venue de la neige est celle de la grâce divine. La matrice qui génère la laisse est "le calme qui vient après l'orage." Ceci explique l'incipit, *Et puis*: la manifestation de la grâce est l'événement, le calme qui suit à la tempête. Elle se fait sentir chez deux groupes d'individus. Chez les *hommes de mémoire* elle se manifeste sous forme de rémission de peine, en leur permettant d'oublier leur misère, et pour le groupe duquel fait partie le narrateur, elle est *fraîcheur de linges*, donc soulagement d'une souffrance physique. Les deux groupes se placent au même niveau à cause du parallélisme suggéré par la préposition qui les introduit (*à*) et par le nombre de syllabes dont ils se composent (13-13).

L'isotopie continue à se développer dans la deuxième partie de la première laisse où les coordonnées temporelles sont perçues en termes d'espace. Le moment est l'aube, où la lumière gagne sur les ténèbres, et le lieu, *sous le sel de l'aube*, image doublement motivée par la ressemblance phonétique entre *sel* et "ciel" et par la valeur purificatrice du sel¹ qui fait de l'aube un espace spirituel dont le texte

¹ Matière typiquement persienne par sa blancheur et vivacité, le sel est reconnu par son rôle multiple mais toujours associé avec la vie et les activités spirituelles dans l'imaginaire de cette poésie. Cf. Yves-Alain Favre, *Saint-John Perse: le langage et le sacré* (Paris: José Corti, 1977): 94-5; Henriette Levillain *Le rituel poétique de Saint-*

poétique (lés-lais) est le reflet comme une image dans un miroir LES = SEL. Dans l'expression *la sixième heure*, nous reconnaissons le ton biblique d'un moment qui est l'indice de la proximité de la rémission de l'humanité par la mort du Sauveur.

La comparaison finale ne représente qu'une variante de plus de la même situation: un havre est déjà, par définition, un lieu sûr, à l'abri des vents pour les bateaux après les dangers de la mer. Donc un *havre de fortune* est une redondance de la valeur positive du lieu, et un *lieu de grâce et de merci* n'est autre chose que la périphrase donnant la définition d'un temple, endroit privilégié pour entrer en contact avec la divinité.¹

La proposition subordonnée qui clôt cette laisse, [un lieu] où *licencier l'essaim des grandes odes du silence*, incompréhensible au niveau mimétique, est fortement unifiée par le rappel quasi-métagrammatique décroissant entre trois de ses constituants *licencier*, *silence* et *l'essaim*. Elle désigne l'activité à laquelle se livre l'homme dans le lieu sacré, qui est la libération totale d'une forme poétique très

John Perse. (Paris: Gallimard, 1977): 177-81; Jean-Pierre Richard "Saint-John Perse: poète de la vivacité.": 54-8 et Bernard Weinberg, "Saint-John Perse. *Anabase*": 374-75.

¹ "Every sacred espace implies a hierophany, an irruption of the sacred that results in detaching a territory from the surrounding cosmic milieu and making it qualitatively different." Mircea Eliade, *The sacred and the Profane*: 26.

spirituelle spécialement conçue pour l'action de grâces (l'ode) mais comprise uniquement par la divinité puisqu'elle se manifeste sous forme de silence.

La deuxième laisse a une démarche rétrospective par rapport à la première, elle se situe pendant la nuit avant la découverte de la neige par le narrateur. Les images décrivent une scène de fantasmagorique nocturne dont la cause est la descente de la grâce sur la ville.

Plusieurs éléments de la première laisse y réapparaissent modifiés, tels que la neige, appelée maintenant *haut fait de plume* à cause de son association avec un principe divin par la hauteur d'où elle tombe, et la figure de l'essaim, illustrant l'agitation qui règne à l'intérieur des maisons pendant la nuit et que l'on perçoit par la lumière des fenêtres dans les volumes blanchis des bâtiments auxquels la neige semble communiquer sa légèreté et mettre en apesanteur. L'effet de la grâce apportée par la venue de la neige se manifeste dans *l'oubli de leur poids* qui a un effet mélioratif (*croître et exceller*). Cependant l'ambiguïté de l'expression *charge d'âmes* ne permet pas de décider si ce sont les bâtiments qui semblent croître malgré la charge (le poids) d'âmes qu'ils enferment ou si ce sont les âmes (les hommes) qui peuvent exceller en portant très haut leur charge.¹ En tout cas l'image remplit une autre

¹ Throsten Greiner souligne l'ambiguïté à laquelle se prêtent beaucoup des syntagmes nominaux modifiés par le complément de + nom, dans ce poème. Cette ambiguïté relève souvent, de l'opposition entre actif et passif, par exemple:

fonction qui est d'identifier la souffrance ébauchée en I, 1 en termes de péché (*charge d'âmes, poids de la conscience*).

Les événements mentionnés le long des deux premières laisses se polarisent aussi en deux groupes par rapport au domaine du savoir. Ceux qui sont *dans l'oubli de leur poids* semblent être les mêmes qui *surent quelque chose*. Mais ce savoir équivaut à avoir une *mémoire incertaine*, ce qui se manifeste sous forme de *récit aberrant*. D'autre part, nous ne savons pas de quoi s'agissent les *odes du silence* ou quelle est cette *peine* qu'on fait oublier aux *hommes de mémoire* et tout l'événement s'est passé à *notre insu*. Nous avons donc:

(croissance) à notre insu	savoir qqc= oubli du poids
charge (poids) d'âmes	existence de la rémission
peine = mémoire	mémoire incertaine
odes du silence	récit aberrant
_____	_____
catégorie du non su	catégorie du su

Vis-à-vis de l'isotopie de la grâce, l'inventaire de lexèmes qui s'y rapportent inclut:

-les *premières neiges*: vertu bénéfique associée communément avec les *premières neiges*.

-*peine remise*: sans commentaire

hommes de mémoire (qui se souviennent et dont on se souvient), *dieux de fonte* (faits en fonte et dirigeant la fonte), etc... Pour plus de détail voir, "Die dialectische Aktiv/Passiv-Struktur," *Die Poetische Gleichung*: 139-41.

-*fraicheur de linges*: soulagement pour la fièvre (peine physique).

-*la sixième heure*: allusion biblique.

-*havre de fortune et lieu de grâce et de merci*: lieu sacralisé.

-*haut fait*: la hauteur est la dimension de la divinité.

-*de croître et d'exceller*: développement moral favorisé par l'action de la grâce.

-*transe*: état de celui qui devient le siège de la grâce.

-*choses insignes et fabuleuse*: en dehors de l'ordre naturel (surnaturel).

-*souffles de l'esprit*: animé par la grâce, allusion à la Bible (le souffle de Dieu est le principe créateur du monde).

-*prodige et fête*: signe de la puissance divine et solennité religieuse.

-*salut*: sans commentaire.

Encadrées par les répétitions *Nul n'a surpris, nul n'a connu* et *nul n'a surpris, nul n'a terni*, toutes les images en I, 3 continuent à enrichir l'idée d'unification de l'espace réalisée par l'élimination des différences de forme et de couleur sous la couche blanche de la neige, partout où elle se dépose.

Le pronom indéfini *nul* ne permet pas d'affirmer l'inclusion de l'énonciateur dans le groupe désigné. Apparemment, il est en position de faire une affirmation sur les autres qui ne s'applique pas à son cas particulier, mais toute la situation le concerne comme l'indique le nouveau

changement dans le temps verbal: l'utilisation du passé composé indique que la marque du repérage temporel entre l'énoncé et la situation d'énonciation est donnée explicitement, l'énonciateur fait un bilan personnel de l'événement. La douceur du moment est soulignée par le lexique et par la constellation d'allitérations déjà mentionnée dans l'approche concrète.

La matrice qui est développée dans la laisse est celle d'"exemples d'imperceptibilité partout." La présence de la neige est justifiée dans l'hypogramme de l'hiérophanie par l'allusion biblique d'après laquelle le retour du messie se fera comme la venue d'un voleur dans la nuit, inconnu, inaperçu par ceux qui ne sont pas prêts à le recevoir. Toute défense (surfaces défensives) est inutile parce que la grâce se manifeste pour tous, même si l'on n'en est pas conscient. Les redondances de la laisse présentent la structure suivante:

Suj. action

lieu

objet

nul n'a surpris

nul n'a connu

(non su)

au plus haut front

de pierre,

le 1er affleurement de cette chose soyeuse

le 1er attouchement de cette chose fragile

et très futile

comme frôlement de cils

(imperceptibilité et in-signifiante)

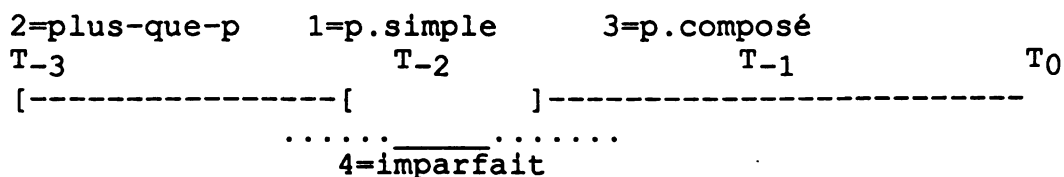
sur les revêtements de bronze
 et sur les élançements d'acier chromé
 sur les moellons de sourde porcelaine
 et sur les tuiles de gros verre
 sur la fusée de marbre noir
 et sur l'éperon de métal blanc

(défense, protection) (indifférence, lourdeur)

nul n'a surpris
nul n'a terni

cette buée d'un souffle à sa naissance
 | _____ |
comme la transe d'une lame mise à nu.

La quatrième laisse correspond, dans le schéma de l'ode pindarique, à la célébration du principe évoqué. Au moment où le poète est finalement touché par la grâce, un nouveau changement intervient dans les repérages temporels avec l'utilisation de l'imparfait qui montre un changement de perspective chez l'énonciateur. D'un récit sur un événement qui a eu lieu dans le passé, il passe à une description, une représentation de l'atmosphère dans laquelle il était submergé. L'imparfait indique une profonde participation dans cette expérience dont l'important est le déroulement et on a la sensation d'une infinitisation du temps alors que l'énonciateur s'est situé pertinemment, au début du récit, à l'intérieur d'un intervalle spécifique de temps. Ce que nous pouvons illustrer de la manière suivante:



T₀= moment de l'énonciation (pas mentionné)

T₋₁ = nul n'a connu,

*T₋₂ = vinrent les neiges, et à l'intérieur de cet
intervalle, il neigeait*

*T₋₃ = [le villes] n'avaient cessé de croître et
d'exceller*

La manifestation de la grâce divine se fait selon le modèle de la déesse Athéna qui "farouchement vierge, jaillie de la hache d'Héphaïstos et du front de Zeus, [est aussi] maîtresse des armes, maîtresse de l'esprit, mais également maîtresse du tissage".¹ Ceci explique l'insistance sur l'atmosphère spirituelle et de pureté, la présence d'armes tranchantes et défensives et aussi la mention de la chouette, oiseau augural de cette déesse. Le motif implicite dans cette dernière laisse est le poète comme harpe éolienne puisque sa fonction consiste à dire des merveilles sous l'action des souffles de l'esprit.

Dans la suite II, l'hiérophanie s'avère être plus précisément une "hiérogamie" et son développement couvre différents aspects d'une fête rituelle de nouvel an. La suite entière présente donc une espèce de récit mythique, qui dans l'ode classique, se référait souvent aux exploits d'un héros national. Celui-ci était censé servir comme exemple au vainqueur des concours qui fournissaient l'occasion pour la création de l'ode. Ici, le rôle du héros exemplaire est

¹ Gilbert Durand: 189.

rempli par la même entité servant comme motif d'inspiration pour le poète: la neige.

La première laisse est entièrement subordonnée au verbe d'évaluation subjective "savoir."¹ Or ceci implique une assertion affaiblie puisque la relation prédiquée dépend du savoir personnel de l'énonciateur qui, étant limité, lui offre une perception discordante du monde. D'un côté, il voit la souffrance du monde avant la délivrance, l'accouchement qui en fait produira le renouveau et d'autre part, il sent la joie de la nature. Cette rencontre de deux états complètement différents se matérialise dans l'idée du seuil qui se présente parfois comme terme intermédiaire entre deux domaines et parfois comme terme complexe incluant côte à côte les deux dimensions, celle de la souffrance et celle de la grâce:

grâce	seuil	souffrance
-(source des fleuves)	chute = étrange alliance	embouchure
-terre couverte de neige	estuaire-bateaux en peine -havre de grâce	haute mer (danger)
-nuit = lampes choyées de la neige	aube = fête	relève du matin
-profondeur de l'eau = nacres sans défaut	surface de l'eau = noces	ciel = grisaille
-vision sans faille et toute réponse	méditation de réponse	cécité et sourdité
-oubli de la peine	je sais = mémoire incertaine	mémoire de la peine

¹ Tout énoncé suppose que l'énonciateur soit conscient de son activité: je sais que je dis que.... Mais lorsqu'on fait apparaître ces opérations en surface, le degré de l'assertion se trouve affaibli grâce à la thématization, l'opération par rapport à laquelle se situe, après, l'énoncé contenant l'information principale.

Cette distribution correspond à un modèle à trois régions cosmiques avec engendrement de la vie uniquement au niveau intermédiaire, celui du seuil. Et la fête de la nature se développe d'après la matrice d'un festival archétypale du nouvel an ou de renouveau du temps comme l'indiquent l'image de la maternité de l'aube (*nuit laiteuse*), la présence rituelle du gui, associé avec les fêtes des solstices d'été et d'hiver,¹ et la présence simultanée de la peine et de la joie.²

La vision parfaite se révèle enfin en II, 3 malgré et contre la cécité *des hommes et des dieux*. Le mouvement visuel qui parcourt l'étendue du paysage américain est orienté dans l'espace (déplacement vers l'ouest) et aussi thématiquement puisqu'il prend en compte tour à tour la "civilisation urbaine, la civilisation agricole et l'absence de civilisation"³ aboutissant finalement à l'espace *hors chrétienté*. Une seule structure, basée entièrement sur la

¹ Les caractéristiques du gui (plante vivace et absence de racines) contrastent avec celles des arbres sur lesquels il pousse (des plantes décidues à grosses racines), lui donnant l'apparence d'être tombé du ciel. Il devient ainsi le symbole parfait du contenant de l'âme externe (la vie) d'un esprit divin sur terre, ce qui explique son rôle rituel dans les cérémonies de renouveau. Cf., Sir James George Frazer: 763-73 et 812-23.

² The ambivalence and polarity of these episodes [New Year ceremonials] only confirm their complementary function in the frame of the same system. [...] regeneration of the world and life through repetition of the cosmogony." Mircea Eliade, *The Myth of the Eternal Return*: 61.

³ Madeleine Frédéric, "Douceur et continuité dans Neiges": 76.

répétition du même membre introducteur de phrase (*il neige sur*) s'étend au reste de la suite, créant une accumulation d'expressions formellement équivalentes qui unifient les lieux nommés en faisant une seule unité de la diversité, "lieu-de-l'exil", selon le schéma suivant:

événement	lieux
<i>Il neige</i>	sur les dieux de <u>fonte</u> et sur les aciéries <u>cinglés</u> de brèves liturgies; sur le mâchefer et sur <u>l'ordure</u> et sur l'herbage des <u>remblais</u> :
<i>il neige</i>	sur la fièvre et sur l'outil des hommes - neige plus fine qu'au désert la graine de coriandre neige p. fraîche qu'en avril le ler lait des j. bêtes
<i>Il neige</i>	par là-bas vers l'Ouest, sur les silos et sur les ranchs et sur les vastes plaines sans histoire <u>enjambées</u> de pylônes sur les <u>tracés</u> de villes à naître et sur la <u>cendre morte</u> des camps <u>levés</u> <hr/> (nouvelle laisse)
	sur les hautes terres non <u>rompues</u> , <u>envenimés</u> d'acides et sur les hordes d'abiès noirs <u>empêtrés</u> d'aigles <u>barbelées</u> comme des trophées de guerre
<i>Il neige</i>	hors chrétienté, sur les plus jeunes ronces et sur les bêtes les plus neuves.

Or cette structure tend à privilégier les sèmes dominants et à éliminer les différences.¹ Ainsi la redondance, dans ce cas particulier, se traduit par une insistance sur l'action de la grâce (chute de neige) et sur l'étendue, en

¹ "l'accumulation filtre les sèmes des mots qui la composent, surdéterminant l'occurrence du sème le mieux représenté, annulant les sèmes minoritaires. Les composantes de l'accumulation deviennent synonymes en dépit de leur sens originel au niveau de la langue." ,Michael Riffaterre, *La Production du texte* (Paris: Seuil, 1979): 41.

surface, du phénomène qui est favorisé par une certaine usure de la matière, suggérée par le sème de passivité contenu dans les mots soulignés.¹ Le résultat évident est l'invasion total du paysage par la neige; tout devient "blanc comme la neige" par l'uniformisation qui se crée lorsqu'elle épouse le monde. Le poète efface ainsi le lieu de son exil afin de pouvoir le reconstituer poétiquement à son gré plutôt que d'avoir à le subir passivement, la création poétique devient ainsi moyen de libération des contraintes imposées par l'exil.

Au niveau de la matrice hypogrammatique, l'accumulation de tous ces champs de l'activité humaine (industrie, agriculture, exploration) est une actualisation en un seul temps de deux moments du rituel de renouveau: d'une part l'élimination de l'ancien ordre et de toutes les institutions qu'il comporte,² et d'autre part, le moment de la purification dans un rituel de renouveau cosmogonique. Dans ce rituel, la neige (élément maternel) se porte garant de la nourriture des hommes pour le temps à venir, de par sa présence qui a la finesse de la graine de coriandre et la fraîcheur du lait.³

¹ Ce sont soit des participes passés, soit des résidus ou aussi des produits d'une action de l'homme. Ainsi ils contiennent tous le sème "causé (par)."

² "all forms are supposed to be confounded in the marine abyss of the beginning [...] every feature suggests universal confusion, the abolition of order and hierarchiy," Mircea Eliade, *The Myth of the Eternal Return*: 57.

³ L'auteur lui-même confirme l'association biblique introduite par cette image: "Les Commentateurs de la Bible ont toujours soutenu que la 'manne' du Désert n'était que de la graine blanche de coriandre, comme un mil très fin et très

Qui plus est, la grâce de l'oubli accordée aux hommes de mémoire n'est autre que l'oubli de l'histoire personnelle qui permettra l'accès à un autre type de mémoire transcendante, celui dont le poète parle dans la suite IV.¹

Une fois le renouveau déclaré, le poète s'engage dans un procès de purification et de remontée vers ses sources; exilé de son domaine géographique il faut qu'il se détache aussi de sa propre vie. Par conséquent, dans un premier temps de la suite III "il identifie l'espace parcouru à la durée des années qu'il lui a fallu pour le parcourir."² Cette identification aboutit à une sorte de vision ultramondaine, surhumaine de celui qui peut observer en simultanéité ce qui est écoulement et mouvement impossible de figer. Or ceci n'est possible que grâce à l'action unificatrice presque incantatoire de la présence de la neige, perçue comme un plain-chant (un récitatif qui n'est pas tout à fait chant mais non plus langage normal).

La neige rappelle au poète la pureté de ses sources et la grandeur de sa mission. Son effet mélioratif se manifeste

léger." *Lettres à l'étrangère*, textes réunis et présentés par Mauricette Berne (Paris: Gallimard, 1988): 91.

¹ "even in the simplest human societies, 'historical' memory, that is, the recollection of events ('sins' in the majority of cases), is intolerable." Mircea Eliade, *The Myth of the Eternal Return*: 75.

² Monique Parent, *Saint-John Perse et quelques devanciers: études sur le poème en prose* (Paris: Klincksieck, 1960): 230.

aussi dans le soulagement partiel et la globalisation de la douleur, éliminant ainsi les incidents précis (l'expression *affres de douleur* devient une notion globalisée, *affre de douceur*).

L'image de la mère, déduite facilement à partir du contexte dans une lecture mimétique même si elle n'est pas désignée de manière explicite, semble importante uniquement en tant que principe féminin au niveau de la sémiose. Elle est l'image du *pur lignage* qui permet au poète de remonter dans le temps. Cependant la source qu'il cherche n'est pas celle de son berceau mais un état plus radical qui dépasse cette origine. Or une telle action rituelle ne va pas sans douleur de par la perte de soi qu'elle demande du sujet. Les images de dispersion qui se répètent pendant toute la première laisse sont renforcées par la métaphore des années de la vie comme *terres de mouvance dont nul ne tient le fief* dans la quatrième laisse. La dispersion aboutit donc en une scission du moi poétique qui est "identique à lui-même et en même temps en conflit."¹ Ce dédoublement se matérialise dans la longue auto-citation qui s'étend à la plupart de cette suite et aussi dans l'ambiguïté des sentiments suggérés (*affre de douceur, fraîche haleine de mensonge*).

Sous-tendues par des allusions religieuses spécialement chrétiennes, les laisses 2, 3 et 4 suivent comme modèle

¹ Thorsten Greiner, "La Mantique du poème," *CSJP* 2 (1979): 87.

hypogrammatique la vie de la vierge Marie.¹ Ainsi le chant qui accompagne le poète lorsqu'il avance avec ce principe féminin est un Ave de grâce et la souffrance de cette figuration se manifeste par une attitude silencieuse à l'ombre de [ses] croix comme l'image de la mère douloureuse au pied de la croix.

Etant donné la hauteur de son rang, sa souffrance physique est aussi plus grande que celle des autres femmes² et la cause de sa douleur est symbolisée par l'épine, réminiscente de la couronne du Christ. En outre le culte qu'elle pratique est perçu comme une activité subreptice qui rappelle la situation de l'église pendant les premiers temps de la chrétienté.

Chez elle, sur la vieille rive, tout est douleur de l'absence (veuvage) et silence. Mais l'espoir survit aux plus grandes vicissitudes grâce à la présence de la grâce. Sur la rive nouvelle (le temps présent), au contraire, le monde s'apprête au réveil du matin qui est le pôle négatif dans la relation jour-nuit puisqu'elle implique le bruit, l'agitation, la maladie (infection des aphtes de la terre) et

¹ Les allusions à des aspects bibliques dans ce poème ne relèvent pourtant pas de l'attitude d'un croyant comme c'est le cas pour Claudel. Dans son article "La Bible et les mythes assyro-babyloniens dans l'œuvre poétique de Saint-John Perse," Pierre Gibert considère que Perse récupère le "langage particulièrement riche [de la Bible] en lui donnant un autre sens et en développant ses virtualités imaginatives." *ESJP* 2 (1980): 207.

² Allusion à l'expression "bénie sois-tu entre toutes les femmes" de l'Ave Marie.

la "présence" des gens qui s'occupent de choses autres que celles de l'esprit.

Seul, au présent de l'énonciation, le poète se situe dans une situation fragile (IV, 1), au seuil spatio-temporel entre le réel et le songe afin de faire le bilan de son état. Ainsi son temps est *l'instant* (entre l'éternité et la durée) et son lieu, une *chambre d'angle*. C'est justement cette "précarité" caractéristique du seuil ce "qui stimule la prise de conscience"¹ chez Perse puisqu'elle permet de garder en perspective les deux dimensions mises côte à côte par le seuil.

L'hypogramme qui est à l'origine de toute cette dernière suite IV est "le monde comme texte à interpréter." Il se développe grâce à un emboîtement de métaphores qui brisent la différence entre référence et textualité: la vie est perçue en termes d'exploration d'une forêt inconnue et cette exploration comme une recherche linguistique de textes *illisibles* parce que non-scriptables.² Ces trois aspects créent un cercle qui se boucle, si bien qu'on ne sait pas trop bien si la vie est une recherche inassouvie du langage primordiale ou si c'est l'état d'errance qui constitue la vie. Or une telle recherche d'une origine qui se situe au-

¹ Roger Little, "L'image du seuil." *Etudes sur Saint-John Perse*: 52.

² Ce terme est suggéré par Steven Winspur pour décrire la notion persienne de l'essence du poème qui serait "l'élan qui l'a créé et non pas le résultat de cet élan, à savoir le texte.": "*Exil* signifiant, le signifiant en exil." *ESJP* 3 (1981): 30.

delà de la naissance de l'individu nous permet de relier Perse avec les poètes classiques pour qui le poète inspiré est en fait possédé par les Muses (filles de Mnémosyne). Par conséquent la connaissance qu'elles lui accordent se réfère surtout à celle d'une origine absolue représentée ici par l'*Urspache* décrite dans la dernière suite: "Grâce à la mémoire primordiale qu'il est susceptible de récupérer, le poète inspiré par les Muses accède aux réalités originelles"¹ nous rappelle Mircea Eliade.

La matrice "description de la *Ursprache*" qui commence dans la deuxième partie de la deuxième laisse, se développe par conversion des termes qui l'incarnent.² Ils sont tous affectés par l'hyperbole: les plus vieilles couches du langage, les plus hautes tranches phonétiques, langues très lointaines, très entières, très parcimonieuses (nous soulignons).

Cette description se poursuit dans la troisième laisse en se concentrant sur l'aspect formel de la langue primordiale (son lexique, son système de représentation, la phonologie) qui est complètement inusité par rapport à celui des autres langues naturelles. Curieusement, la caractéristique qui semble rendre idéale cette langue est justement sa disparition par excès de purification.

¹ Mircea Eliade, "Mythologie de la Mémoire et de l'Oubli." *Aspects du mythe*: 149.

² "Conversion transforms the constituents of the matrix sentence by modifying them all with the same factor." Michael Riffaterre, *Semiotics of poetry*: 63.

Puis, en dernier lieu, c'est de nouveau la pureté qui concerne le poète. Le souffle originel est le plus pur vocable qui soit, et il permet la transformation de l'ignorance en certitude: alors qu'en I, 2 le poète s'exclamait *la part que prit l'esprit à ces choses insignes, nous l'ignorons*, maintenant sa vision lui permet de percevoir clairement *la montée des sûrs présages de l'esprit*. Cet état de renouveau, exprimé en code de végétation, est caractérisé par la fraîcheur qui soulage la douleur profonde (*la brûlure des vivants*) dont il était question dans la suite III.

Comme il arrive souvent dans les odes classiques, le poète est conscient de son rôle par rapport à la société. Dans la laisse 5, il insiste ainsi sur cet aspect de son activité poétique. Après l'épreuve de la nuit initiatique dans la solitude de sa chambre, il est prêt à s'intégrer au reste des hommes comme l'indique le changement de possessifs, mais son autorité demeure celle du guide qui commande à l'événement (impératifs):

-Epouse du monde ma présence, épouse du monde mon attente!
(III, laisse 6).

-Epouse du monde notre patience, épouse du monde notre attente! (IV, 5).

A partir des observations faites jusqu'à présent, nous trouvons que le poème semble se développer selon une structure en chiasme, sous-tendue par des associations d'images qui se produisent selon la direction du regard (voir

tableau ci-dessous), contrairement à *Pluies* dont le principe organisateur était de nature temporelle.

TABLEAU No 2
Structure thématique dans *Neiges*

- A- Vision au seuil de l'aube = fraîcheur apportée par le souffle de l'esprit.
- B- Déplacement du regard vers l'Ouest - futur en perspective (croissance au fond de la mer)
- B- Déplacement du regard vers l'Est - perspective sur le passé (sources)
- A- Vision au seuil de l'instant = la fraîcheur du souffle fait corps avec le signe (*pur vocable*)

III. Approche métatextuelle.

L'isotopie de l'écriture inclut des termes qui désignent le texte poétique lui-même, l'instrument de l'écriture, l'activité créatrice à proprement parler, l'endroit où elle se réalise et son but. Afin de mieux illustrer ceci, nous établirons ci-dessous une liste, qui ne saurait être considérée comme non exhaustive, des éléments pouvant se placer dans chacune de ces catégories.

Le texte lui-même:

-lés tissés du songe et du réel: depuis le début, le texte se décrit comme un tissu dans lequel se mélangent intimement (par le tissage) le songe (l'imagination) et le réel (matérialité de l'écrit).¹ Or l'image qui indique le début du

¹ Cette conception du texte comme tissage de voix, d'isotopies, de codes, etc... correspond à la méthode utilisée par Roland Barthes en *S/Z* (Paris: Seuil, 1970). Pour une synthèse des notions à la base de sa méthode voir, "Les cinq codes" et "Le tissu des voix": 25-9.

texte-tissu est la même qui se charge de nous indiquer qu'il est arrivé à bout: *Et au-delà* (du texte écrit) *sont les grands lés du songe*. Le texte écrit voit ainsi ses limites définies par les bords du tissu qui commence lorsque le tissage s'instaure sous les auspices de l'inspiration et finit lorsque son créateur contemplant la totalité s'exclame sur l'impossibilité de trouver *un linge plus frais* que celui-là. Ce qui reste après est uniquement une *page blanche* puisque plus rien ne s'y inscrit. On fait aussi référence à la largeur du texte en insistant sur son caractère poétique, étant donnée que ses lés-"lais" définissent son étendue à droite et à gauche et son statut (grâce à l'homophonie).

-*grandes odes du silence*: le texte poétique se définit comme appartenant au genre de l'ode. Les implications de ce concept font du poème une forme d'action de grâces (*Ave de grâce*), du poète un être supérieur (*pur lignage*) qui est capable de se montrer supérieur aux circonstances adverses de sa vie (*cœur de l'homme comme une pierre noire*, à cause de la douleur) et qui par là est le siège d'une manifestation supérieure.

-*c'est un pur lignage qui tient sa grâce en moi*: la polysémie du terme "lignage"¹ permet d'y voir aussi une description du texte sur le papier dont la pureté provient de la pureté de son créateur.

¹ Ce terme peut faire référence, dans ce contexte, aux lignes du texte imprimé mais aussi à la notion de parenté due à un ancêtre commun.

-*choses insignes*: le texte créé avec le concours de la grâce (inspiration divine) ne peut être autre qu'insigne comparée aux œuvres humaines et in-signe par le code dans lequel il s'inscrit. Ce caractère sacré est ce qui permet aussi de le nommer comme *liturgie* ou encore *plain-chant*.

-*vastes plaines sans histoire enjambées de pylônes*: l'espace vierge de la page avant l'écriture devient après, un tout cohérent par les inscriptions que le poète y fait.

L'instrument du travail:

-*sous ce haut fait de plume*: le produit élaboré grâce à l'utilisation de l'instrument est exalté comme une réussite puisque le poète agit sous la direction silencieuse de l'inspiration qui est désignée comme *l'aube muette dans sa plume*.

-*navette d'os*: elle se réfère à l'instrument qui sert à élaborer le texte comme tissu et suggère par là un langage poétique autre que l'écriture normale.

L'activité créatrice:

-*cette buée d'un souffle à sa naissance*: l'inspiration se présente dans cette poésie comme la *furor poeticus* des classiques où le poète devient un instrument à travers lequel parle la divinité. Faute d'une entité divine à proprement parler, les *souffles de l'esprit* sont l'action à travers laquelle se manifeste un principe pur parce qu'idéal (l'esprit).

-*les tracés des villes à naître*: l'écriture du poète, ses traces, dessinent l'ébauche d'une œuvre nouvelle.

-hordes d'abiès noirs empêtrés d'aigles barbelés: les difficultés de l'écriture (ratures) sont perçues comme le fil lacérant qui interdit l'accès à la dimension poétique sur le papier (aigle).¹

La situation spatio-temporelle:

-cette chambre d'angle: le lieu de la création est placé dans une intersection (un seuil) qui permet le passage d'une dimension à l'autre. Et le temps de la création est la nuit qui envahissant la terre comme un cancer ne réussit pas à faire métastase à la chambre du poète grâce à la lumière artificielle de la lampe qui permet sa survie jusqu'à l'arrivée de la lumière naturelle de l'aube laquelle confirme la réalité ou le mirage de l'inspiration nocturne.²

Le but de son œuvre:

-j'ai dessein d'errer parmi les plus vieilles couches du langage: le poète cherche uniquement l'errance, l'inassouvissement comme état permanent à l'intérieur d'une langue purifiée.

Toutes ces données nous permettent de lire la totalité du poème comme un récit de l'arrivée de l'inspiration

¹ La polysémie du mot *aigle* ("rapace" mais aussi "format de papier") est réactivée par le voisinage avec *empêtrés*.

² Henriette Levillain compare ainsi la nuit persienne à la veillée mystique en tant que période d'épreuve contre la fatigue, le sommeil et les tentations de l'inconscient alors que l'aube serait le moment de la lucidité intellectuelle qui détruit les visions produites par "l'extase déréglée" ou au contraire confirme les celles qui sont valables. Voir "De la Nuit à l'Aurore," *Le Rituel poétique de Saint-John Perse*: 211-26.

poétique mais c'est surtout dans la dernière suite, celle qu'Arthur Knodel appelle "a kind of philological rhapsody"¹ où le poète développe sa conception de la démarche nécessaire à la création poétique. Il s'agit d'un travail ardu puisqu'il est fait à contre courant, vers les sources du langage. Un travail qui aboutit, dans l'essor de sa plénitude, à l'insignifiance. On arrive à l'inexprimable uniquement par inadéquation de l'outil langagier. Ainsi le poète fait partie d'une élite capable d'éprouver l'expérience de l'inspiration qui constitue le vrai savoir, mais en voulant le transmettre aux autres sa démarche semble aberrante à juger par leurs habitudes.

Si nous prenons en considération le schéma de la communication suggéré par Roman Jakobson², l'aspect de la poésie qui est envisagé dans *Neiges* se situe au niveau du code, et plus précisément de l'imperfection du code lorsqu'il s'agit de transcrire la perfection et la pureté de l'idéal. La poésie se réfère ici à sa propre production, "procédure tautologique"³ pour laquelle elle utilise certains des

¹ Arthur Knodel, "The Imagery of Saint-John Perse's *Neiges*," : 6.

²

	contexte	
destinateur	message	destinataire
	contact	
	code.	

Cf., Roman Jakobson, *Selected Writings*. (The Hague: Mouton, 1981): 18-27.

³ Marc Gontard, "La Métaphore du texte (Ecriture et insignifiance dans *Neiges* de Saint-John Perse)", *ESJP* 1 (1980): 83.

éléments du schéma de la communication. Elle se sert principalement de la neige comme pré-texte dont les caractéristiques agissent à plusieurs niveaux de la langue faisant que "le texte tout entier, dans sa surface imaginaire, se donne-t-il comme métaphore du non texte, c'est-à-dire de la page blanche."¹

La neige devient la métaphore de l'impossibilité de la communication puisque plus sa présence se manifeste, plus elle blanchit le paysage donc elle est figure de la page blanche qui abolit le sens. La neige ravit la "trace" des pas et élimine les différences dans le paysage urbain et campagnard ce qui se traduit en in-signifiante au niveau de la langue puisque les unités qui composent celle-ci ne sont pas des substances avec une existence ou une identité positives mais elles se définissent uniquement selon des termes formels de différence.²

L'annulation du sens représentée par la neige au niveau de la signification se poursuit encore au niveau de la représentation graphique puisque dans ce projet poétique de *l'Océan de neiges*, les mots n'ont plus prise étant donnée que la forme est définie comme un *pur délice sans graphie*. Donc il n'existe pas de mot pur qui puisse nommer la grâce; le

¹ Marc Gontard : 82.

² Ce sont les principes sur lesquels se base toute la linguistique moderne dont un résumé des points principaux est fourni par Jonathan Culler, "The Linguistic foundation," *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*. (Ithaca: Cornell University Press, 1975): 3-31.

signifiant qui soit à la hauteur d'un tel signifié n'existe pas dans une langue contaminée.

En dernier lieu, après la destruction du système qui permet le fonctionnement de la signification et de la représentation, la neige porte attente à l'aspect oral de la communication parce que si nous *n'avons de mot à dire* (nous soulignons) autre que des *locutions inouïes* (inaudibles), il ne reste que un signifiant vide, blanchi qui correspond au signifié "absence." Cependant "l'attraction du rien ne fonde pas chez lui [Perse] un nihilisme."¹ Au contraire, elle crée plutôt un renversement de valeurs qui permettent la création du "contraire par le contraire," suggère Jean-Pierre Richard, ce qui fait que l'absence se met à engendrer la plénitude de la présence.

On qualifie la langue de *mensonge* puisqu'elle est uniquement une illusion, la seule vérité étant celle de l'absolu qui, de par son immatérialité, ne peut s'exprimer que dans une langue pure, dépourvue pour ainsi dire de matérialité phonique et graphique.

Toutes ces images sont tellement enchevêtrées qu'en fin de compte il devient très difficile de déterminer si c'est la neige qui sert en tant que métaphore de la langue ou au contraire si c'est la langue qui est la métaphore de la neige.

¹ Jean-Pierre Richard, "Saint-John Perse, poète de la vivacité": 50 et 51.

Les autres éléments du schéma de la communication que ce poème met en valeur afin de décrire le procès de sa propre création est un moi poétique (dans le texte) dont l'activité est parallèle à celle du poète créateur du texte. Son activité est donc celle de *dire des merveilles*, mais son statut au niveau de la communication fait aussi problème puisqu'il est capable de lire *le cours des choses illisibles*. Il est l'instrument à travers lequel se manifeste le souffle sacré de l'inspiration. Cette dernière manque d'une représentation personnalisée à proprement parler comme c'est le cas de la "Muse" pour Stéphane Mallarmé mais il s'agit en tout cas d'un principe féminin: la neige ne sert pas seulement comme pré-texte du poème mais, en outre, elle se confond avec le principe d'inspiration qui permet au poète d'entrer en contact avec son immatérialité; elle épouse sa présence, et si le résultat est la page blanche réminiscente du Mallarmé de *Brise marine*¹ ce n'est pas à cause de l'impuissance du poète mais tout au contraire de sa réussite totale; "le texte manifesté s'inscrit lui-même comme métaphore du non-texte, annulant ainsi toute assomption du Sens."²

Evidemment Saint-John Perse n'est pas le premier poète à avoir utilisé cette technique de "blanchissage" afin de

¹ "Rien, ni les vieux jardins reflétés par les yeux
Ne retiendra ce cœur qui dans la mer se trempe
O nuits! ni la clarté desertée de ma lampe
Sur le vide papier que la blancheur défend."

² Marc Gontard: 85.

signifier le caractère ineffable de l'idéal. Des structures semblables, créant une opposition entre le niveau de la représentation et celui de la sémiose (le néant de l'impossibilité de traduire l'idéal en mots) entrent en jeu dans les séquences de blancheur décrites dans la *Symphonie en blanc majeur* de Théophile Gautier où le poète impuissant s'exclame :

Sous la glace où calme il repose,
Oh! qui pourra fondre ce cœur!
Oh! qui pourra mettre un ton rose
Dans cette implacable blancheur!

C'est aussi le cas pour le sonnet en -yx de Stéphane Mallarmé où, à la place des séquences décrivant l'absence de couleur, ce sont des images de viduité qui remplissent le même rôle :

Sur les crédences, au salon vide: nul ptyx,
Aboli bibelot d'inanité sonore,
(Car le maître est allé puiser des pleurs au Styx
Avec ce seul objet dont le Néant s'honore).

Cependant, contrairement à la stérilité mallarméenne, une telle disparition du signifiant est le signe optimiste de la présence du sacré chez l'homme, de l'existence d'une âme non guéable qui lui sert comme guide dans son exploration du monde.

CHAPITRE III - *VENTS* ou la parole du désir épris de soi.

Parmi les quatre poèmes météorologiques que nous prenons en considération dans ce travail, *Vents* est celui qui illustre plus clairement le parcours parabolique de l'attitude du poète envers le monde à la suite de son exil. Au mouvement initial de négativité représenté par l'effacement du passé dans *Pluies* et *Neiges* suit un mouvement ascendant de confiance en l'avenir cyclique de l'humanité qui est évident vers la fin de *Vents* et qui caractérise les poèmes postérieurs.

Le poème se compose de quatre suites subdivisées en deux groupes qui forment une structure en chiasme: I et IV chacun avec sept développements, et II et III avec 6.¹ Comparé aux autres poèmes analysés on y trouve des laisses d'une longueur remarquable, d'environ la même dimension de celles les plus longues que nous pouvons trouver dans *Pluies*. Leur organisation interne donne l'impression d'une homogénéité sous-jacente qui se prolonge avec des hésitations plus ou moins fortes indiquées, soit par des virgules qui séparent et communiquent à la fois les versets entre eux, soit par des

¹ Le développement est un "morceau numéroté par un chiffre arabe (à partir de *Vents*)" et la tirade est "une unité séparée d'une autre de même nature par un astérisque en milieu de page." Albert Henry, "Questions de terminologie": 149-50.

points d'exclamation qui créent un rythme saccadé sans toutefois couper entièrement la continuité des idées, ou bien par des points de suspension à l'intérieur des laisses, surtout parce que l'idée qui suit tout de suite après est souvent une continuation de ce qui avait été dit avant les points.

Par contre, pour ce qui est de la continuité entre laisses, la fin est fréquemment marquée par un arrêt soudain: point à la ligne point d'interrogation ou point d'exclamation. L'enjambement de laisse à laisse est inexistant contrairement à *Neiges* où le procédé crée une sensation de continuité parfaite. Dans quelques instances, la fin de laisse en points de suspension indique une continuation de l'élan qui n'arrive pas à se matérialiser comme vocable. La continuité se conserve jusqu'à une certaine mesure aussi grâce aux points de suspension redoublés (II, passage entre 1 et 2; ou entre III, 6 et IV, 1; etc...), en tête des développements (I, 5 et 7; II 1,2,3,4,6; etc...), ou bien grâce au et d'impulsion (II, 6, laisses 1,3,4 et 5). Tout ceci aboutit à donner l'effet général d'un long souffle qui se prolonge avec des variations d'intensité et qui, ou bien s'arrête souvent brusquement, ou bien parfois traîne jusqu'à sa disparition progressive.

Les images sont très variées mais leur décryptage est facilité par leur emplacement à l'intérieur de grandes structures narratives ou descriptives. L'organisation du poème se faisant par une combinaison de structure narrative,

ce qui implique une dimension temporelle comme dans *Pluies*, et de structure descriptive comme c'est le cas dans *Neiges*.

I. Première approche.

SUITE I. Le premier développement de cette suite décrit les traits qui caractérisent les vents. Le présentatif c'étaient décrit l'élément principal du poème en plein dans son action dans le passé sans mentionner son origine ou sa destination.¹ Les vents du poème semblent ainsi être la continuation d'un souffle narratif qui les précède.

Au cours des trois premières laisses ce sont surtout des images de la démesure et d'une portée ne faisant aucune distinction (*le monde entier des choses*) qui font partie de l'isotopie sémémique "action des vents": il n'y a pas de barrière qui puisse s'opposer à leur force ou les contenir et leur déplacement dépasse le concept même de dimension puisqu'ils se disséminent non seulement dans l'espace cosmologique (*toutes faces de ce monde*) mais aussi dans l'espace du poème (*sur nos plus grands versets*).² D'après Albert Henry, en plus du lexique de mouvement typiquement persien avec lequel nous sommes déjà familiarisés (*venir*,

¹ Procédé caractéristique de la poésie visionnaire, il sert également aux propos de la poésie impressionniste puisque le lecteur est plongé directement dans l'action ou dans la vision de l'événement évoqué.

² Ceci est uniquement un des rappels que l'auteur utilise continuellement afin de souligner le parallélisme existant entre le monde dans le poème et le monde du poème.

aller, passer, monter),¹ il y a dans *Vents* toute une panoplie de termes nouveaux (propager, infester, démêler, etc...) où le mouvement se conjugue souvent avec la violence et qui font que "le champ sémantique du mouvement est beaucoup plus vaste et plus peuplé que dans les œuvres précédentes."² Le résultat de toute cette agitation étant surtout le dégoût à cause du soulèvement de la pourriture que le vent crée dans les villes.

L'explication qui suit (car introducteur de la laisse 4) reprend la totalité des objets du monde mentionnés jusque-là en les englobant dans l'image de *tout un siècle* [qui] *s'ébruitait dans la sécheresse de la paille*, pour ensuite comparer le tout à un vieil arbre; l'une des images les plus importantes du poème. Elle inaugure le poème et ne réapparaît plus jusqu'à la fin créant ainsi un sens de totalité; puis, elle introduit la notion de magie et d'une connaissance qui tient à l'oracle (*arbre du langage peuplé d'oracles, de maximes*), concept important dans la définition de l'activité poétique donnée par le poème. Qui plus est, elle réunit en une même métaphore le procès de renouvellement cosmologique et du langage. Ainsi même si cet arbre semble mourant comme tous les arbres en hiver, il possède, d'après ses symptômes de tressaillement et de murmures, le pouvoir de revivre au

¹ Une liste du lexique de mouvement le plus fréquent dans l'œuvre en général est donné par Pierre M. van Rutten, *Langage poétique de Saint-John Perse*: 128.

² Albert Henry, *"Amers" de Saint-John Perse* (Paris: Gallimard, 1981): 145.

printemps. En plus de servir comme illustration du cycle vieillesse-renouveau du monde, la comparaison est reprise dans la laisse 5 afin d'illustrer aussi un sentiment d'usure du langage dont les formes vides (*spectres*) ont perdu leur signification originelle parce qu'il manque l'esprit qui les avait animées à l'origine. La comparaison entre le langage et l'arbre est partiellement justifiée par la polysémie du mot "désinences," par la structure "arborescente" attribuée au langage et par la potentialité des deux entités (*berceau*).¹

Une première interruption de paroles rapportées, "*O toi, désir, qui vas chanter...*" prédit l'avènement du chant poétique et établit une relation entre le désir, le chant et l'arbre de magie.

Une fois introduit le motif de la magie, il faut un magicien. Le développement 2 se concentre sur l'image de celui-ci en créant un jeu d'identifications en chaîne. Le *Narrateur* (auquel on se réfère à la troisième personne) emprunte la persona d'un chaman, être liminaire dont la *parole est aux vivants* mais qui *a mangé le riz des morts*. Comme les chamans sibériens, il possède la connaissance de la mort qui lui est accordée par les esprits dont il est le réceptacle et avec lesquels il a partagé de la nourriture

¹ Richard Laden souligne la duplicité de ce terme qui peut s'appliquer aussi aux deux entités: le berceau contient la nouvelle forme en puissance mais aussi c'est le lieu où l'on berce les morts. "*Les relais du verbe: Perse's Reticular Rhetoric*," *Glyph* 4 (1978): 174.

mais ses paroles sont un message de vie.¹ En outre, le locuteur s'identifie explicitement comme poète et son action est un rituel de divination (*cette mantique du poème*) lequel demande la cérémonie de l'immolation et de l'aspersion du sang d'un cheval noir.

Les trois persona (*Narrateur, Shaman* et poète) sont trois masques empruntées par le locuteur et le lien qu'elles partagent est le langage,² leur rapport avec celui-ci étant différent. Le Narrateur, aussi bien que le chaman, est le dépositaire de la tradition orale de la tribu; il "représente du passé et signale précisément par son récit l'absence de la chose."³ Le récit du poète, par contre, est une création mais elle dépend de la connaissance que lui est accordée par l'inspiration de la même manière que le chaman dépend du message des esprits pour pouvoir prophétiser. Ainsi la figure du chaman est le pont qui établit une liaison entre les deux autres masques tout en assurant un aspect sacré à la mission du locuteur. L'utilisation du présent dans le développement 2 contribue aussi à l'idée de rite en situant

¹ L'action de manger avec les morts est bien connue dans la mythologie par l'impossibilité dans laquelle se trouve l'individu de rompre entièrement son lien avec l'au-delà. C'est donc une certaine manière d'appartenir au monde des morts. Cf., Mircea Eliade, *Le Chamanisme et les techniques archaïques de l'extase* (Paris: Payot, 1951): 84 et 88-92, pour le rôle des esprits dans les pratiques chamaniques.

² Le métier du poète consiste dans un effort de re-création du langage, la fonction du narrateur est un exercice de langage et le chaman se distingue par sa maîtrise du vocabulaire poétique.

³ Thorsten Greiner, "La Mantique du poème": 88.

la description de la cérémonie au niveau d'une généralité susceptible d'être répétée: les mêmes gestes dans le même ordre assurent l'identité du rite en tant que tel d'où l'atemporalité suggérée par le présent (*Le Narrateur monte aux remparts*). L'atemporalité est renforcée aussi par la juxtaposition du passé simple, du futur et du présent:

jadis [...] de tels rites furent favorables: temps mythique, in illo tempore.

-*J'en userai: vérité valable pour l'avenir.*

-*Et le poète encore trouve recours dans son poème: vérité aussi valable au présent.*

En outre, l'intervention du chaman ouvre la possibilité à l'introduction d'un aspect dionysiaque de possession par la force cosmique puisque sa figure est *peinte pour l'amour comme aux fêtes du vin*, ou du vent? peut-on se demander comme le suggère Richard A. Laden¹ puisque non seulement la ressemblance phonétique autorise cette mise en rapport mais en plus le texte même se chargera souvent de faire alterner les deux termes dans un même contexte. La présence du chaman donne ainsi le statut de *mantique* au poème ce qui justifie l'apparence prophétique du message entendu *aux approches du soir* lequel fait l'objet du développement 3.

Le récit du Narrateur commencé dans le développement 1 se poursuit en 3, la parenté des deux morceaux étant souligné par l'emploi du même temps verbal (l'imparfait), par la même

¹ Richard A. Laden, "Les relais du verbe: Perse's Reticular Rhetoric," : 163.

formule d'introduction (*C'étaient*), par la totalisation (*sur toutes pistes*) et par l'hyperbolisation (*grandes forces en croissance*). Dans ce récit, fait en deux temps qui correspondent aux deux tirades du développement 3, les vents se confondent avec le souffle poétique en tant que force génératrice du *nouveau style de grandeur* à cause de la double fonction exercée par les deux.

L'isotopie du mouvement se matérialise d'abord comme destruction des institutions du passé qui représentent le pouvoir religieux, politique et intellectuel de la société. Puis le vent avive le désir de renouveau en accompagnant cette inquiétude de la libération des instincts contrôlés auparavant par les institutions. Les images s'assemblent en groupes selon les divers aspects de cette action complexe qui sont contemplés. La première laisse concerne la destruction produite par leur goût [des vents] *d'enchères, de faillites; [...] des grands désastres intellectuels*. La deuxième présente la propagation de *la salicorne du désir* et de *la fraîcheur de l'érotisme* et la troisième illustre l'action violente du vent dans les endroits où domine l'autorité (*Curies, baptistère, pavé des Rois, Cours de Comptes, le Bayon*).

Vers la fin de cette première tirade, une progression décroissante d'éléments aériens que le vent s'annexe, aboutit dans une dématérialisation qui va de pair avec l'augmentation de pouvoir de dispersion: *mouette - abeille - migrations d'insectes - fumées de choses errantes - songeries des*

femmes. L'auteur se sert de cette progression pour créer une fois de plus une confusion entre la force cosmologique du vent qui disperse tout ce qui est caduc et la force rénovatrice dans le poème qui veut en finir avec une littérature banale sans fonction autre que servir de passe-temps social (*songeries des femmes*). Le même rôle est dévolu au terme *ciel de lit*: d'abord, il réactive le sens ancien de *ruelles* (premier verset de la laisse), puis il fait penser au lit du vent (surface) qui se transforme en *lit des peuples* (homophonie avec la troisième personne du verbe lire). Par conséquent la dispersion décrite dans la suivante tirade se réfère au paysage aussi bien qu'aux textes lus par les hommes.

L'isotopie euphorique du mouvement destructeur des vents se matérialise, dans la deuxième tirade, en tant que dispersion de tout se qui puisse constituer un repère ou une démarcation dans le paysage et le poète n'hésite pas à manifester sa hantise par de nombreuses répétitions qui mettent l'emphasis sur l'ampleur de l'action et sur son caractère croissant grâce à l'aspect inaccompli des participes présents (*dispersant, tournant*), des adjectifs (*croissantes et sifflantes*) et de l'imparfait (*elles descendaient*).

Phonétiquement, le mouvement est rendu sensible par l'allitération onomatopéique des consonnes sifflantes et continues:

-laisse 1: ainsi - croissantes - sifflantes - descendaient - passes - sifflement - race - dispersant (3 fois) - dispersent.

-laisse 2: ainsi - croissantes - sifflantes - Ce - chant - connaissance - insigne - voici - rafraichissaient - songes - promesses - soyeuses - prêtresses - sommeil - filles - nymphes - nymphose.

-laisse 3: fraicheur - fille - fit - front - feuilles - frondes.

En ce qui concerne la valeur des choses balayées, on trouve souvent des sèmes négatifs qui entrent dans leur description:

-balises et corps morts (inutilité et obstacle)

-casemates basses comme des porcheries (saleté et animalité)

-batteries désuètes (anachronisme et inutilité)

-îles de corail blanc avilies de volaille (péjoratif)

-édicules sur les caps (petitesse et connotation dérisoire de la sonorité)

-Calvaires aux détritrus (saleté, souffrance, faux espoir)

-amas de pierres plates (amorphe)

-suiveur de lamas (limitation, passivité)

Le tout étant encadré par la répétition de *dispersant* et par celle, métagrammatique, des les syntagmes: *bornes milliaires* et *stèles votives* - *toute pierre jubilaire* et *toute stèle fautive*. En plus du métagramme *votives-fautives* la parenté entre les deux termes est soulignée par l'écho sonore (*milliaires-jubilaire*).

Dans la deuxième laisse de la deuxième tirade, la parole poétique à venir est décrite par un réseau d'images de latence qui appartiennent à trois domaines différents très imbriqués dans le même contexte,¹ :

-le vol: *filles d'ailes dans leur mue, ah! comme nymphes en nymphose parmi les rites d'abeillage - lingerie d'ailes ...*

-les flèches impulsées par des plumes: *faisceau d'ailes au carquois.*

-les formations rocheuses: *Les écritures nouvelles encloses dans les grands schistes à venir...*

Selon Marie-Laure Ryan, ces trois images font du poète un visionnaire qui se met à leur quête, au même temps qu'un homme d'action qui part à leur conquête. Mais ceci n'est possible qu'à cause du sème "caché à la vue" partagé par les trois images.

Le lien déjà suggéré entre le vent et l'inspiration est souligné dans le développement tout entier puisqu'il est question de forces mais on ne précise jamais lesquelles, ce qui laisse flotter l'incertitude entre la force cosmologique (les vents) et la force noölogique (le souffle de l'inspiration).² Puis, l'une et l'autre se relie au désir

¹ Marie-Laure Ryan, *Rituel et Poésie. Une Lecture de Saint-John Perse*: 88.

² Un rapprochement serait possible ici avec la conception de la création poétique envisagée dans *L'Esprit et l'eau*, deuxième des *Cinq grandes odes* de Paul Claudel où la genèse du poème reproduit celle de la Bible; le souffle original qui se répand par le monde atteint aussi le cœur de l'homme: "Dieu qui avez soufflé sur le chaos séparant le sec de l'humide,

par la fraîcheur qui enchante jusqu'à faire entrevoir une promesse dont la réalité est telle que la vie elle-même semble uniquement un songe lorsqu'on les compare. Puisque cet état où la lucidité se mêle au ravissement n'a pas de comparant dans le monde, il est décrit en tant qu'ivresse, le terme étant redéfini comme une catégorie complexe en termes du carré de Greimas: l'ivresse au sens propre du mot serait le terme positif, renier l'ivresse serait le terme négatif et l'ivresse persienne serait la conjonction des deux (ivresse + renier l'ivresse).

En contrepoint au mouvement iconoclaste des vents, le développement 4 dresse le temple du conventionnel, la *Basilique du livre* dont la description est donnée presque entièrement à coup de répétitions synonymiques souvent reliées phonétiquement. Une fois de plus l'utilisation du présent suggère non pas un endroit précis mais une généralité, un stéréotype et l'utilisation de majuscules avec absence d'article renforce cette impression en renvoyant au domaine notionnel pur de *Basilique du Livre*. L'accumulation des connaissances par sédimentation qui a lieu dans cet endroit en fait un lieu de la mort où règne l'immobilité d'un savoir mort (la sagesse) que Perse oppose à l'évolution

Sur la Mer Rouge et elle s'est divisée devant Moïse
et Aaron,
Sur la terre mouillée et voici l'homme,
Vous commandez de même à mes eaux."

permanente du savoir vivant (la connaissance).¹ Parmi les termes lexicaux qui appartiennent à l'isotopie sémémique de la stagnation qui caractérise ce développement, nous avons divers champs sémantiques:

-la mort: [comme des villes] *mortes, de terres blanches à sépulcre, bêtes de paille.*

-la maladie: *carie des grèves à corail, et l'infection soudaine.*

-l'usure de l'endroit: *pruine de vieillesse, talc d'usure et de sagesse, émiettement, cendres et squames de l'esprit, terre (trois fois).*

-la tristesse: *Silence et silencieux office, murs polis par le silence, les livres tristes, attrition.*²

-l'étouffement: *chambres closes, parfum tiède de lessive et de fomentation sous verre, Serres Victoriennes.*

-la pierre: *galeries de pierre, rampes de sardoine, les murs sont d'agate, Les livres tristes, innombrables, sur leur tranche de craie, par hautes couches crétacées.*

Les formations qui décrivent la connaissance accumulée dans la bibliothèque s'opposent à celle de nouvelles formes

¹ A l'époque de la composition de *Vents*, Alexis Leger travaillait comme conseiller pour la Library of Congress qu'il semble avoir utilisée comme modèle pour la description de cette sorte de bâtiment. Cf, Arthur Knodel, *Saint-John Perse: A Study of his Poetry*: 109.

² La tristesse semble liée au manque de liberté qui peut être associé avec la situation de l'auteur: obligé d'accepter le poste de conseiller par contrainte économique, le livre devient ainsi un remplacement de l'action impossible et l'auteur doit se résigner à vivre dans le passé.

de par leur caractère sédimentaire; elles se déposent passivement avec le temps alors que les écritures nouvelles sont des schistes en formation constante.

L'appartenance de tous ces termes à la même isotopie sémémique est renforcée par la coloration blanche qui uniformise les livres à l'intérieur de la bibliothèque et souvent par des jeux de sonorités qui relient les mots entre eux. C'est le cas pour la série qui débute par une allitération en /p/ et qui finit par une allitération en /l/ (en fait ce sont les deux phonèmes qui dominent dans tout le développement):

*p*oudres - *p*ruine - *p*oterie - *s*upercherie - *p*âle - *p*oudre - *p*oussière et *p*oudre de *p*ollen, *s*pores et *s*porules de *l*ichen - *a*iles de *p*iérides - *v*olves - *l*actaires - *l*imites - *l*imons et *l*ies - *a*vilissement - *l*'esprit

Ailleurs ce sont des structures symétriques qui remplissent la même fonction de liaison en contaminant des termes neutres avec des connotations dysphoriques:

Et les murs sont d'agate où se lustrent les lampes
Et les murs sont d'agate où s'illustrent les lampes.

où sont les livres au sérail,
où sont les livres dans leur niche

Hauts murs polis par le silence
 et par la science,
 et par la nuit des lampes.

La réaction du poète face à tout ce savoir conventionnel est le désir de destruction par le chaos que les vents peuvent réaliser en éventant et dispensant toute la poussière. Il conclut ce développement en associant une fois de plus la vie avec le vent et avec la nouvelle langue

(*Parole de vivant - /vi/ + /vã/*) grâce à la caractéristique commune de l'errance (*S'en aller! S'en aller!*).

La destruction par le chaos demande l'intervention d'une divinité propitiatoire invoquée dans le développement 5. C'est *Eâ*, dieu de l'abîme qui peut tout engloutir, y compris la nature artificielle des conventions sociales et religieuses, pour le faire disparaître dans le chaos de l'amorphe (le liquide et l'obscurité).¹ Toutes les fêtes des hommes sont rejetées. D'origine païenne ou religieuse, l'action collective étant considérée comme une forme vide de répétition cyclique, on lui préfère une action rituelle mais novatrice et solitaire, celle de la communication directe de la chair avec le souffle. Après la destruction réalisée, elle correspond à la nouvelle forme de connaissance que le poète conseille d'obtenir par une cérémonie de purification réalisée sur le lieu de la transgression contre la vie, c'est-à-dire l'emplacement même de la bibliothèque.

Grâce au contact direct entre la chair humaine (*une femme nue*) et le souffle sacré du vent (*pour l'accointement du dieu*) on vise au développement d'une nouvelle forme de communication corporelle (*par signes et par intelligences du regard*) laquelle serait issue d'une contagion du désir

¹ Dieu des eaux souterraines, l'action d'Eâ, comme celle du vent, est ambivalente: il aurait le pouvoir d'anéantir la matière en la submergeant mais il offre aussi la promesse d'une renaissance puisque sa présence était associée à l'origine avec le semence et le liquide amniotique.

provoqué chez le dieu par la présence de la femme et transmis à son tour par le dieu à la communauté avec son conseil.

Or ce rituel de purification par l'offrande d'une femme ne va pas sans ressemblance avec la situation du Narrateur réduit maintenant au métier d'*Enchanteur*:

femme	Enchanteur-poète
-favorisée du songe favorable	-favorisé du songe favorable
-choisie pour son mutisme et pour sa grâce	-dans le sourire et la bonne grâce.
-sur un lit de fer	-au lit du vent
-nue	-dépouillé de toute charge publique.
-frappée de mutisme au matin	-par un matin [...] il prend conseil.

Par conséquent le poète, tout comme la femme, reçoit la visite du dieu et le message qui résulte de cette renaissance du désir est un conseil de force et de violence qui déclenche la scission du poète dans une crise dionysiaque (développement 6).

Le poète-locuteur rapporte les paroles du poète-homme d'action qui initie son discours en réitérant le besoin d'une "ivresse lucide" afin de pouvoir réaliser une création poétique à partir de l'inspiration reçue. Les images insistent surtout sur le lien déjà mentionné entre l'ivresse, la création poétique, le désir, la vie et le vent (*vin - vent - avive - vivant*) et sur le statut prophétique du poète en tant qu'*homme assailli du dieu* quoique réduit provisoirement au métier d'*Enchanteur*.¹

¹ On sent ici une référence à la situation personnelle de Perse. L'*Enchanteur*, associé au poète en I, 5, décrit l'impuissance de l'auteur en exil. Sa mobilisation au niveau

Puisqu'il épouse le principe de force et de violence, son chant est péremptoire, ponctué d'images de violence (actions violentes ou instruments aigus) et de condamnation de la tristesse par des formules qui ont l'apparence de maximes ou d'un savoir atemporel: *"l'intempérance est notre règle, l'acrimonie du sang notre bien être"* ou *"Notre maxime est la partialité, la sécession notre coutume."* Les divinités invoquées ne sont pas celles de l'inspiration, comme si le poète avait déjà la garantie de cette dernière, mais plutôt celles de l'action. Le locuteur montre ainsi le désir de s'approprier de l'esprit du vent pour son action (*de grands livres pénétrés de la pensée du vent, où sont-ils donc? Nous en ferions notre pâture*). Beaucoup de ces images introduisent aussi des éléments nouveaux pour l'isotopie sémémique du mouvement et de la négation de son contraire: *la hâte, l'accusation d'inertie, percés, levons, lavons, marchent, lèvent, aiguïseront, éclosion, avançons, etc....*

Dans la deuxième tirade ce sont les paroles du philosophe babouviste qui sont rapportées directement par le locuteur. Celui-là voit s'approcher la fin d'une période caractérisée par l'importance de l'industrie et le danger que la technologie de guerre représente pour l'homme: [la ville est comme] *un golgotha d'ordure et de ferraille, sous le grand arbre vénéneux du ciel*. Donc son message réitère le

de l'imaginaire sert ainsi comme exorcisme contre la tristesse de la réalité.

précèdent en faisant un appel à l'action pour détruire toutes les limitations de la civilisation afin de retourner aux *semences et barbes d'herbe nouvelle!*

Les dernières paroles rapportées (tirade 3) sont celles du poète interpellé par le narrateur. Donc le poète s'incite et s'exhorte à l'action, sans avoir à attendre le secours des divinités. Il prêche l'*enlèvement de clôtures* au profit de la renaissance de la *passion* et du *désir* lesquels permettront à l'homme de dépasser sa condition humaine en allant *au-delà de [ses] limites*. Dans son discours aussi bien que dans les deux précédents se mêlent donc les maximes de sagesse atemporelle (*Les revendications de l'âme sur la chair sont extrêmes*) avec les prédictions pour l'avenir (*Les grandes invasions doctrinales ne nous surprendront pas*) :

Les images de la dernière tirade offrent une vision cosmologique reliant la nature (*mers, grèves, sable, herbe*) à l'action de l'homme qui est dépassée par le pas du temps dont la solidité est représentée par un *nid dans un casque de fer* alors que de la vulnérabilité et de la grandeur éphémère des hommes il ne reste qu'un *osselet de Reine morte*. La renaissance de la vie est pourtant déjà en germe au fond de l'eau, dans les algues sur lesquelles le poète fixe sa vision.

Face à la menace de la tristesse et au pessimisme de la mort, l'homme reconnaît sa faiblesse lorsque l'appui du vent lui manque. Il se retourne vers l'âme (développement 7) en cherchant à décupler son pouvoir pour que sa fureur (chant)

réussisse à faire taire le cri de la tristesse qui provient de la déception face à une création poétique, privée du souffle de la vie, réduite à une couche de cendre à la place du feu et du désir (*forges mortes, l'amour sanglotait*). Le poète se dédouble de nouveau à fin de s'exulter à l'action violente qui doit détruire le vieux (César) dont l'écriture est un échec à fin d'instaurer une création novatrice¹.

Se plaçant dans une perspective historique, le poète constate que la vie de l'homme est une marche vers la mort, motif que nous pouvons relier à l'isotopie du mouvement. Mais son appel est pour la façon dont on doit marcher, avec grandeur en direction de l'Ouest où *un ordre de solennités nouvelles se compose*. En outre, le motif de la marche crée une table tournante entre la réalité et le texte: en tant que monde décrit dans le texte, la marche des hommes est dominée par le vent soufflant sur leurs tombes; et en tant que narration, le savoir accumulé (la chronique de la marche) se transforme en savoir mort (*la terre calcinée des songes*) à être emporté par le vent de l'inspiration. Le *lit du vent* offre donc une source de force au niveau physique et de l'activité poétique (les écrits qu'on lit). Ainsi les images dans cette dernière intervention qui clôt la suite I,

¹ L'aile dérisoire serait ici l'opposé des ailes des nymphes qui se préparent à éclore en I, 3, tirade. Quant au vocable *feuille*, sa polysémie suggère la couronne de la victoire à venir, la feuille sur laquelle s'inscrira le nouveau texte et le couteau qui finira avec l'ancien ordre.

appartiennent une fois de plus à l'isotopie du mouvement comme signe de vie et de la présence du divin dans l'homme.

Le motif de la marche et tous ses synonymes (exil, exode, quête, etc...) permet aussi de faire un rapprochement entre la poésie de Saint-John Perse et celle d'Arthur Rimbaud. Pour les deux auteurs la marche est homologue de l'expérience poétique puisqu'elle permet la participation du corporel et du spirituel, c'est une façon de vivre intensément l'expérience de l'espace mais cette errance fondamentale reflète une aliénation ontologique: le soi qui est projeté hors de soi même (les masques du poète chez Perse ou le "Je est un autre" de Rimbaud). Cependant pour ce dernier, le dédoublement est un conflit dramatique qui transforme le bonheur de la marche en détresse d'errance sans fin, c'est-à-dire en risque d'une perte totale de soi; alors que pour Perse l'errance permet l'identification de l'homme avec les forces transcendantes de la nature. Elle est l'occasion d'une rêverie optimiste qui permet au poète de dépasser les limitations de son exil personnel par le biais de l'imagination.¹

SUITE II. Le but de toute la première suite était uniquement la déstabilisation de la tradition, la

¹ Le motif de la marche chez Arthur Rimbaud est l'objet d'une étude réalisée par Jacques Plessen suivant une méthode fort semblable à celle *Des Structures anthropologiques de l'imaginaire*. Cf., *Promenade et poésie* (La Haye, Paris: Mouton, 1967).

mobilisation généralisée des hommes et du langage par le désir, la vraie marche ne commençant que dans la suite II.

Cette quête se fait dans la direction des quatre points cardinaux sur la surface du nouveau monde. D'abord vers les forêts du nord du continent dont le sol est perçu comme texte qui se donne à lire et comme femme désirée. En fait le texte offert est plutôt un pré-texte puisqu'il est décrit par une série de termes quasi synonymes qui convergent tous sur le même sème d'"antériorité": *choses antérieures, Titres préalables, l'évocation des sources, pages liminaires, la dédicace, l'Avant-dire*.¹ Les images suggèrent la fraîcheur et la nouveauté portées à l'extrême et leur cohésion est assurée par les multiples répétitions lexicales et syntagmatiques dont voici quelques exemples:

-frais-fraîcheur (5 fois), *neuf-nouveau* (5 fois) ou des termes contenant ces mots comme sèmes tels qu'*ombre* (2 fois), *ombrage* (2 fois), *noir* (3 fois), *parfum d'humus*.

<i>-Des terres neuves par là-bas</i> (2 fois)		
<i>Toute la terre aux arbres par là-bas</i>	laisse 1	
<i>Des terres neuves par là-haut</i> (2 fois)		tirade 1
<i>Toute la terre aux arbres par là-haut</i>	laisse 3	
<i>Toute la terre nouvelle par là-haut</i>	laisse 5	
 <i>Et c'est naissance encore de prodiges</i>		
<i>Et c'est un goût des choses antérieures</i>	laisse 2	
<i>Et c'est une fraîcheur d'eaux libres</i>		tirade 1
<i>Et c'est une fraîcheur de terres</i>	laisse 4	

¹ Le motif de la liminarité, combiné avec l'énumération, fonctionne ici comme ouverture pour des possibilités d'action autres que celles offertes par le poème énoncé.

<i>Et c'est naissance encore de prodiges</i>	laisse 1	
<i>Et c'est ruée encore de filles neuves</i>		
<i>Et c'est messages sur tous fils</i>		tirade 2
<i>et c'est merveilles sur toutes ondes</i>	laisse 2	
<i>et c'est d'un même mouvement</i>		

L'isotopie sémémique du mouvement se poursuit non seulement dans le déplacement du regard sur la nature mais aussi dans le paysage lui-même qui est entièrement mobile, l'impression de mouvement étant accrue par les formes grammaticales telles que le participe présent:

-noms: *l'allongement des ombres, le balancement des ombrages, d'un même mouvement à tout ce mouvement lié.*

-participes: *la terre ouvrant sa tresse, ouvrant sa fable, portant cimier de filles, courant de mer à mer.*

-verbes: *la nuit embaumait, les grand rapides sont passés, courant aux fosses, Ils s'en allaient contre le vent, les fleuves croissent, les Villes tirent leur charge.*

Le développement conclut au moment où le mouvement humain ayant épousé le mouvement de la terre, le poème encore dans le vent est prêt à se matérialiser. L'arrivée de l'hiver qui semble promesse de création à cause de sa rigueur, pousse le poète à formuler trois demandes pour sa création poétique qui correspondent aux attributs de l'hiver: le manque de douceur (*Délivre-nous d'un conte de douceur*), la connaissance de la dureté (*mot de fer*) et la Puissance. Ces attributs sont présentés dans une série homologique d'images hétérogènes mais l'isomorphisme des formules met l'emphasis sur les sèmes semblables et élimine les différences indiquant que chaque séquence est une variante de la même invariante. La

répétition du terme *Hiver* contribue aussi à orienter le choix des sèmes redondants:

<i>Hiver bouclé comme un bison</i>	densité
<i>Hiver crispé comme la mousse de crin blanc</i>	crispation
<i>Hiver aux puits d'arsenic rouge</i>	
<i>aux poches d'huile</i>	
<i>et de bitume</i>	
<i>Hiver au goût de skunk</i>	
<i>et de carabe</i>	pénétrant
<i>et de fumée de bois de hickory</i>	
<i>Hiver aux prismes</i>	
<i>et cristaux dans les carrefours de diamant noir</i>	pureté
<i>Hiver sans thyrses ni flambeaux</i>	
<i>Hiver sans roses ni piscines</i>	
<i>Hiver! Hiver! tes pommes de cèdre de vieux fer!</i>	rigueur
<i>tes fruits de pierre!</i>	et dureté
<i>tes insectes de cuivre!...</i>	
<i>Hiver sans chair et sans muqueuse...</i>	
<i>Hiver bouclé comme un traitant</i>	
<i>et comme un reître</i>	densité

Même le mouvement du vent se fait hostile lorsqu'il passe comme un arroi de lances ou que l'arbre *Juniper* aiguise sa flamme. Tout en demeurant exposé à la violence du vent et à l'ivresse de son vin dans sa qualité de vivant, le poète interroge la plénitude de l'hiver mais la réponse est uniquement le mutisme. Il poursuit donc sa quête vers le Sud où règnent des qualités complètement opposées à celles de l'hiver, l'érotisme et l'exubérance. Alors qu'auparavant le poète s'était retrouvé seul avec ses questions, au sud la mer donne exemple d'ouverture totale, elle s'étale et offre les produits qui viennent de ses profondeurs sans discrimination, sans qu'on ait même besoin de les lui demander. Ainsi son accessibilité est exprimée par une série d'images de vente publique.

La terre, image de la mer, fait de même (développement 4). L'isotopie du mouvement inclut cette fois-ci des termes qui suggèrent la débandade et le désordre ou le manque de but dans le déplacement: *bêtes déliées, bulles en dérive, ces vols d'insectes par nuées qui s'en allaient se perdre au large [...] errantes*. Les efforts du poète pour imposer un peu de contrôle dans ce mouvement généralisé se révèlent par ses phrases courtes, répétitives et pleines d'anxiété qui montrent l'impuissance à arrêter une catastrophe imminente:

On leur a dit, on leur a dit - ah! que ne leur disait-on pas? qu'ils s'allaient perdre sur les mers et qu'il fallait virer de bord; on leur criait, on leur criait - ah! que ne leur criait-on pas - qu'ils s'en revinssent, ah! s'en revinssent parmi nous....

La ressemblance de cette prolixité du Sud, produit de la création divine, à une création poétique qui se fie trop aux données de l'inconscient est rappelée continuellement: l'homme tend à succomber dans la monstruosité de la nature tropicale comme l'homme de langage entouré de textes anciens (*dans la mêlée des feuilles de tout âge*) tend à perdre le contrôle de sa création. Le poème mélange les registres au point où on ne peut plus distinguer si les insectes en migration sont une métaphore du foisonnement textuel ou vice-versa et le paysage décrit semble être le résultat de la parole divine faite chair au sens propre du terme: *sur la terre or et rouge de la création*, le narrateur voit la *chair radieuse* de la nature, ses *avortements*, ses *veines* et les insectes qui se dispersent comme la parole contenue dans les *textes saints*.

Face à une telle prolixité le poète perd finalement le contrôle de la création par excès de facilité, tout s'offre, tout se donne pèle mêle et le désir ne trouve pas de bornes donc il est impossible d'y mettre ordre par la parole. *Et qu'y pouvions-nous faire?* s'exclame-t-il avant de prendre la décision de continuer son errance.

Cependant le doute l'assaille au début du développement 5: partir ou rester? Il entend le vent se calmer pour toute réponse et la menace de la mort se fait sentir immédiatement.¹ Entre-temps l'eau réalise une fonction purificatrice lorsque le fleuve traîne tous les débris organiques vers la mer.

A l'opposé de toute cette exubérance grasse, le poète entrevoit l'Ouest, lieu de l'ascèse représentée par la présence de la pierre qui pousse la nature entière à *s'émacier jusqu'à l'os*. Dans un tel lieu le vent se révèle à nouveau avec puissance. La renaissance du désir est exprimée par des images de sécheresse qui correspondent au désir inassouvi d'eau au niveau de la terre et au désir inassouvi de création pour l'homme. Un retournement sémantique a lieu ici entre manque et assouvissement: puisque l'état idéal de l'homme est justement d'être dans le désir permanent, le terme de sécheresse se transforme en assouvissement spirituel et tous ses synonymes constituent donc des termes positifs aux antipodes de l'humidité négative du sud.

¹ Pour l'auteur, le Sud est associé avec son enfance aux Antilles de par son climat et sa végétation tropicale, d'où l'impossibilité du retour suggéré par la menace de la mort dans le poème..

Le dernier développement de cette suite revient à la figure du chaman, le seul capacité à écouter le message des os de la terre, qu'il reçoit clairement mais délivre de forme ambiguë, en deux versants. Cette déclaration du poète est suivie d'une description de son activité entièrement donnée en termes caractérisés par le sème de "binarité", créateur d'ambiguïté¹: *versions données sur deux versants - Toi-même stèle et pierre d'angle - chaise dièdre - bilingue - bisaiguës - litige entre toutes choses litigieuses - équivoque - noces de busaigles.*

Le rôle médiateur du poète-chaman vis-à-vis de la communauté est souligné par les questions de son public: *Où avez-vous pris cela? [...] Où avez-vous vu cela?* Le texte poétique devient ainsi une interprétation de la nature comme texte (*les textes sont donnés sur la terre sigillée*), ce qui confond les deux mondes en textualisant la terre et en cosmologisant la parole.

Cette ambiguïté se poursuit avec l'image du *Soleil d'en bas* qui renvoie à l'exploration scientifique à l'intérieur de la matière mais aussi à l'exploration poétique de la nuit originelle (*Poésie, OC, 444*) de l'homme dont le risque rend l'explorateur spécialement vulnérable au doute.

¹ L'ambiguïté comme principe exploité systématiquement dans l'œuvre de l'auteur est analysé par Gabriel Bounoure, "Saint-John Perse et l'ambiguïté poétique," *HP*: 91-97. Erika Ostrovsky (œuvre déjà mentionnée) pousse le concept jusqu'à en faire aussi un principe de vie pour Perse.

SUITE III. Entièrement rétrospective; le poète se situe le long des deux premiers développements dans une perspective historique prenant en considération tous ses précurseurs qui ont su se tenir la face au vent.

L'isotopie sémémique du mouvement est spécialement représentée ici, avec une variété de termes appartenant à différentes classes grammaticales (*Chercheurs, Itinérants, routes libres, pistes, osciller, s'en aller, venir, etc...*). Mais l'activité principale qui relie tous les hommes mentionnés en donnant un sens d'unité au texte est "venir." D'abord les conquistadores parmi lesquels plusieurs catégories sont envisagées selon la motivation qui les inspirait mais une caractéristique en commun les relie tous, l'attrait de la fraîcheur et de la nouveauté du continent dont la démesure de l'espace hante leur esprit. Dans le deuxième groupe on inclut les chercheurs de fortune qui visaient uniquement le pouvoir, les hommes de religion qui voulaient soumettre le nouveau continent pour l'annexer à leur domaine, mais aussi les grands réformateurs qui ont su ménager un lieu pour tous les *gens d'exil*. Le dernier groupe est constitué par les scientifiques dont l'activité comme celle du poète n'est plus une exploration à la recherche de matériaux dans l'étendue de l'espace mais plutôt à l'intérieur de la matière, une recherche du principe même qui la fonde. Mais la force libérée est une *bête frémissante*, une force aveugle tellement puissante qu'elle risque de prendre le dessus et d'échapper au contrôle de son découvreur tout

comme le *Régent* perd son pouvoir face au *cri du Roi* qu'il a élevé. Face à un tel danger le poète avec son art semble offrir la seule possibilité de contrôle

Le développement 3 se concentre sur la nouvelle force identifiée différemment comme *Monstre*, *l'Œil magnétique*, *l'Errant*, *l'Exterminateur* et *l'Etre muré*. Ces deux dernières dénominations peuvent résumer les caractéristiques antithétiques qui la décrivent mieux; elle est un principe d'existence et d'anéantissement, ce qui se matérialise sous forme d'images oxymoriques: *substance émerveillée - noces d'hiver au feu des glaives de l'esprit*, *au feu de grandes roses de diamant noir - dédale de l'erreur illuminé comme un sanctuaire - silencieux tonnerre*.

Le poète réagit à la menace de l'envoûtement scientifique par un appel aux qualités humanistes. Le développement 4 devient donc une série homologique des divers témoignages en faveur de l'homme. En tête du cortège, les personnages de La Fontaine sont suivis des individus dont la douceur et le sourire sont les conditions qui les rendent aptes à témoigner. Dans la première partie de la série dominant les images d'enfermement et de profondeur, dans la deuxième ce sont des limitations aux possibilités d'activité ou la futilité de celle-ci qui unifient les images et dans la troisième c'est la rigueur du métier qui limite l'homme. Cependant il y a une volonté de synthèse puisque dans tous les témoignages le "désir d'évasion, les sentiments de tristesse, d'ennui, de solitude et de dure contrainte, sont

les rêveries engendrées par l'image d'espace fermée" comme le fait remarquer Anne Churchman.¹ En outre la similarité des formules d'introduction suggère une ressemblance dans le contenu:

...Et le poète lui-même sort de ses chambres millénaires:

Avec la guêpe terrière

Avec son peuple de servants, avec son peuple de suivants - laisse 1

...Avec tous hommes de patience, avec tous hommes de sourire- laisse 2

...Avec tous hommes de douceur, avec tous hommes de sourire sur les chemins de la tristesse - laisse 3

...Avec tous hommes de douceur, avec tous hommes de patience aux chantiers de l'erreur - laisse 4

...Avec son peuple de servants, avec son peuple de suivants, et tout son train de hardes dans le vent - laisse 5.

La coupure de ce moment avec le récit historique des premiers développements se manifeste aussi par l'absence presque totale de verbes ce qui élimine la perspective temporelle des témoignages en les réduisant au niveau purement notionnel. Qui plus est, les seuls verbes du développement suggèrent surtout le mouvement, la mobilisation générale en faveur de l'homme (*se hâter! se hâter!* et le poète sort de ses chambres millénaires).

A la suite de ce témoignage collectif, le poète qui est en même temps l'avocat de la défense et le juge du procès déclare un non-lieu en faveur de la vie et des qualités instinctives chez l'homme (développement 5). Ses paroles rapportées indiquent qu'il parle investi d'un certain pouvoir

¹ Anne Churchman, "L'énumération chez Saint-John Perse: A propos d'une page de Vents," HP: 484.

ce qui justifie son style sentencieux et autoritaire (abondance d'injonctions, de formes optatives et d'impératifs). Sa visée devient prospective, soit par l'utilisation du futur qui indique ses projets, soit par l'injonction dont le contenu propositionnel doit être validé a posteriori par l'interpellé.

L'apologie du désir et de l'instinct se fait par des images de feu au tour d'un motif central, la torche qui combine les sèmes de lumière et de chaleur connotant ainsi une capacité de vision dans l'obscurité et le désir comme brûlure mais un glissement sémantique se fait progressivement grâce auquel la torche se fait œil et finalement pure capacité de vision dans l'obscurité du monde. Des images oxymoriques décrivent cette capacité de l'homme à se guider grâce à son instinct (*plein midi de notre nuit, Soleil noir d'en bas*):

feu: Avec la torche dans le vent, avec la flamme dans le vent, [...] Qu'à telle torche grandissante s'allume en nous plus de clarté...

Yeux: Aux porches où nous levons la torche rougeoyante, [...] c'est une promesse semée d'yeux comme il n'en fut jamais aux hommes faite,

vision: Et toi, prends la conduite de la course, oeil magnifique de nos veilles! Pupille ouverte sur l'abîme,

Brandissant le désir comme arme, le poète s'attaque en outre contre les trois maux qui obéraient les hommes dans le développement précédent soient:

-l'ennui: *"Au fronton des nos veilles soient vingt figures nouvelles arrachées à l'ennui,"*

-la limitation des métiers et des professions: "je te licencierai, logique, où s'estropiaient nos bêtes à entrave."

-la tristesse: "Qu'ils n'aillent point dire: tristesse..., s'y plaisant - dire: tristesse..., s'y logeant, comme aux ruelles de l'amour. [...]" "Je te chercherai, sourire, qui nous conduise un soir de Mai mieux que l'enfance irréfutable."

A propos de la force avec laquelle le poète s'attaque à toutes ces limitations, Arthur Knodel y voit un reflet de sa propre lutte interne pendant la période de malheur qu'il a dû vivre au moment de la guerre.¹

Le témoignage du poète se transforme tout de suite après (développement 6) en rituel pendant lequel une voix anonyme qui semble issue de la multitude révèle quel est son rôle parmi les hommes, le but de sa poésie et son état d'inspiration. Le récit est simultanément à la vision (emploi du présent) ce qui ajoute un certain sens de suspense à la rapidité des événements, laquelle est suggérée par le style nominal de certains versets qui imitent un interrogatoire où on n'a pas de temps à perdre:

Son occupation parmi nous: mise en clair des messages.

Lieu du propos: toutes grèves de ce monde.

¹ "The vehemence of his protest against sadness is a measure of the terrible sadness Perse himself had to overcome. Few but his very closest friends will ever know to just what depths of depression he must have sunk during the fateful war years." Arthur Knodel, *Saint-John Perse: A Study of His Poetry*: 119.

Des images de maladie et "d'ivresse lucide" caractérisent cet état qui se fait de plus en plus paroxyste par l'idée d'imminence et le cri final qui aboutit au silence. Ainsi la déclaration, *Cette heure peut-être la dernière, cette minute même, cet instant!* se répète trois versets plus loin avec des coupures entre ses composants, *Cette heure peut-être la dernière... cette minute même!... cet instant!* culminant à la fin du développement par -"*Le cri! le cri perçant du dieu sur nous!*"

SUITE IV. Le danger de placer tout le désir de vivre uniquement sous l'égide du vent fait, qu'à son abandon, l'humain devient une platitude. Le développement 1 de cette suite se situe juste à ce moment de chute après l'acmé de la révélation. Trois solutions sont envisagées: le rire, l'apparence et la régression. Des trois c'est le contact physique avec la femme qui constitue le premier pas vers une réconciliation du poète avec la nature humaine. Le poète, *Voyageur permanent*, est donc capturé dans les bras de *grandes filles* et c'est grâce à la renaissance du désir, exprimée par l'image de l'hydre et de la flamme, qu'il peut reprendre le chemin des hommes.

Son voyage régressif (développement 2) est poursuivi dans le temps et dans l'espace par l'imagination qui l'emporte vers une civilisation quasi mythique. Présentées comme du vécu, ces images sont reliées par l'aspect atemporel de la description faite au présent, mais introduites comme souvenir personnel: le syntagme *Je me souviens* introduit

trois des versets mettant l'emphase sur la mémoire. Cependant la description est systématiquement interrompue à la fin de chaque laisse par une voix anonyme qui insiste sur le caractère hypothétique et la futilité d'une telle entreprise. La justification se trouve, pour le voyageur, dans le désir non assouvi de l'errance: la dimension illimitée de l'imaginaire semble offrir un espace où se déplacer sans arrêt. Par conséquent le reste du développement se convertit en une série homologique d'endroits en rapport avec l'eau, reliés par leur éloignement croissant en direction de l'Ouest et par l'isotopie du mouvement énergétique (*chutes, jaillissement*)

<i>Plus loin! plus loin!</i>		
<i>Plus bas, plus bas,</i>	laisse 1	
<i>Plus bas, plus bas</i>		tirade 3
<i>plus vite, plus vite</i>	laisse 2	
<i>Plus loin, plus loin, (2 fois)</i>		
<i>Et au-delà (4 fois)</i>		tirade 4

Cependant la solitude et la monotonie de l'étendue maritime engagent le poète dans une rêverie de l'immobilité puisqu'il arrive un moment où le seul élément qui se détache du paysage environnant est lui-même (*et au-delà qu'est-il rien d'autre que toi-même?*). Sa rêverie débouche ainsi sur la menace de la mort lorsqu'il sent les capsules de la mort qui éclatent dans sa bouche par disparition de l'altérité du monde. L'apparition soudaine qui surgit en 3 est l'instant qui fait basculer cette tendance de partir à la dérive que manifeste l'inconscient submergé dans l'océan du rêve. La secousse pousse le poète à un retour au pays natal avec le

vent comme allié. Une situation hypothétique de retour est envisagée en 4 où le poète résume l'expérience acquise dans l'exil et exprime sa mission parmi les siens par des images d'irritation. Ainsi l'isotopie du mouvement se réduit pratiquement à l'activité de revenir et d'irriter qui constituent la mission du poète et le but visé est de réveiller le désir des hommes

Il s'adresse au peuple français le long du développement 5 prêchant le rejet du passé par une action violente. Le développement avance par une nouvelle liste homologique qui cite les dégoûts du poète vis-à-vis de la mentalité petit bourgeoise et mercantiliste de la société. Les valeurs de celle-ci sont exprimées par des images de décomposition organique qui appartiennent à la même isotopie de la sédimentation caractéristique de tous les endroits où le savoir est stagnant: *matière caséeuse boue des feuilles mortes pain d'ordure et de mucus, sédiment des âges sur leur phlegme*. Alors que les forces libératrices sont caractérisées une fois de plus par le sème de mouvement (*crue, ruée, charroi*).

Certaines des images déjà utilisées le long du poème sont reprises dans le court développement 6 qui boucle le poème en mettant l'emphasis sur sa figure centrale (le vent) et son action complexe (*honneur et horreur*) laquelle aboutit à un schéma cyclique du devenir de l'humanité évoluant autour d'un même axe, l'arbre de vie et de mort.

II. Deuxième approche.

Etant donné la longueur du poème et le sujet de la quête, la critique tend à considérer *Vents* comme un poème épique sans héros ou avec un héros collectif (l'humanité).¹ Cependant il nous semble que *Vents* s'accommode mieux au schéma de l'ode qui peut bien, elle aussi raconter un geste héroïque comme les odes de Pindar lesquelles louent des victoires. Par ailleurs, il y a des caractéristiques de ce genre poétique qui aident à éclaircir la valeur des images du poème au niveau de la sémiose.

Comme il arrive dans toute ode pindarique, l'ouverture frappe afin d'assurer l'adhésion du lecteur. L'effet est atteint ici par la puissance de la force cosmologique, présentée d'emblée dans toute sa grandeur. Suivant l'ordre de l'ode traditionnelle, la première suite constitue une longue invocation aux vents et une célébration de leur action libératrice tandis que l'épopée contient bien l'invocation mais il n'y a pas de célébration de ce qui a été invoqué.

Le principe d'inspiration (la muse) et le prétexte (l'événement autour duquel se développe le poème) se fusionnent ainsi dans la figure des vents: "les vents qui

¹ Une redéfinition de l'épopée, ferait de *Vents*, un récit épique "actuel" avec un héros "invisible" qui serait le poète en tant que représentant de l'humanité dans une aventure dont le sommet est la création langagière, cf Bernard Lalande, "Essai de relecture de *Vents* de Saint-John Perse," *Information Littéraire* 34 (1982):68-73. René Galand aussi interprète le poème comme une épopée de l'Eternel Retour de la vie: "The epic of mankind," *Saint-John Perse*: 88-107.

soufflent à la surface de la terre sont le principe même de l'élan créateur, ils régénèrent l'inspiration poétique, rythment la respiration prosodique avant son expiration ultime"¹ tant au niveau du message que de l'idée. On mentionne le motif de la célébration qui est la palingénèse du monde et du langage réalisée par la force cosmique. Par conséquent l'action du vent fournit le cadre mythique pour l'ode, en simulant la narration d'un mythe d'origine.² Dans le cadre de l'ode, la narration du mythe contient une analogie pour le héros-poète (action iconoclaste et créatrice à imiter) et crée une assimilation entre ce dernier et la force transcendante; ses prouesses acquièrent ainsi un statut atemporel qui lui permettent de dépasser les limitations de sa nature humaine.³

Le partage de l'humanité en deux champs, qui correspond dans l'ode traditionnelle à la division entre les bons et les méchants, est déterminé par l'opposition vieux-nouveau et l'action à laquelle on conjure la force divine dans cette première partie est justement l'expulsion du bouc émissaire

¹ Véronique Grollier, "La négation du livre au profit de la parole chez Saint-John Perse." *Ecole des lettres* II No 11 (1986-87): 43.

² Tout mythe d'origine raconte et justifie une "situation nouvelle" [...] ils racontent comment le Monde a été modifié, enrichi ou appauvri." Mircea Eliade, "Prestige magique des origines." *Aspects du Mythe*: 34.

³ Dans l'ode pindarique "the myth assimilated the hero to the demi-gods, it idealized the present and transfigured the real, it made the temporal event timeless." Carol Maddison : 8.

(les anciennes valeurs) qui aboutit à une restauration de la fraîcheur de la terre. Ceci explique pourquoi l'isotopie qu'au niveau de la mimésis se caractérise par le sème de mouvement, devient une isotopie complexe au niveau métaphorique intégrant les sèmes de "destruction" et de "renouveau." Celle-ci correspond à la séparation réalisée par les vents qui "démêlent le mort du vivant, le sclérosé du vivace, opposent au sépulcre des chambres la promesse des rives futures."¹

L'hypogramme "fin d'une ère" qui génère le premier développement apparaît deux fois, camouflé par homophonie dans le texte: [des vents] qui n'avaient d'aire [...] et nous laissaient en l'an de paille sur leur erre. En outre ces deux homophones ajoutent une dimension spatiale et de mouvement à l'idée originelle de temporalité. La première matrice qui peut se résumer en deux mots "force animale," comprend plusieurs aspects communément associés avec un animal tels que sa dimension, son comportement (flairer, éventer) et son territoire. Quant aux modèles qui développent la deuxième matrice ("dépouille"), ils appartiennent tous au champ sémantique de la végétation. Ainsi la paille est l'un des modèles pour la nature éphémère des hommes, et de leur système de communication et l'arbre mort en est l'autre. Ce dernier est réécrit en séquences répétitives qui le décrivent en code d'habits (haillons, livrée), de traditions (arbre

¹ Jean Bollack, "En l'an de paille." HP: 474.

décoré des festivités), biblique (le fils prodigue) et sémiotique (fétiches, icônes). Cette dernière image permet l'association de l'arbre, et par là de tout le développement (puisque'il est le comparant de tout ce qui a été dit précédemment) à la locution "vanité des vanités," étant donné l'ambiguïté du vocable "vain" (vide ou orgueilleux). Donc tout le patrimoine de l'humanité dont on est si fier est en fait complètement vain vis-à-vis de la force du vent.

L'importance de l'arbre est ainsi soulignée par les différentes associations sémantiques qui convergent vers son symbolisme comme image du macrocosme au niveau du microcosme grâce à sa capacité de régénération qui en fait le dépositaire de la vie, l'axe du monde et un moyen de passage permettant la communication de la terre avec une autre dimension. Il rejoint aussi le motif de l'arbre biblique du bien et du mal, source d'une connaissance illimitée mais presque impossible à maîtriser (*aveugle-né dans les quinconces du savoir*).¹ D'autre part la figure de l'arbre comme Axe Cosmique prépare aussi le chemin pour les allusions aux pratiques chamaniques dont il est question dans le développement à suivre étant donné que c'est un des éléments caractéristiques de ces rituels.²

¹ Une synthèse du symbolisme de l'arbre dans les rites de fécondité et l'expérience religieuse du renouveau est faite par Mircea Eliade dans "Symbolism of the Cosmic Tree and of Vegetation Cults." *The Sacred and the Profane*: 147-51.

² Mircea Eliade, "L'arbre du Monde" *Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*: 244-248.

Ensuite le développement 2 introduit le héros-poète et c'est l'idée de "présentation" en elle-même qui en fournit l'hypogramme. Dans l'ode typique le héros est une entité différente du poète mais leur assimilation ne nuit pas au schéma de celle-ci. En outre les masques du *Shaman*, du *Narrateur* ou du *Poète* (mentionnés dans le texte) permettent au poète-locuteur d'éviter le discours à la première personne et de faire référence à sa propre activité par le truchement de la troisième personne. La matrice "rituel de l'extase" est envisagée d'après une cérémonie chamanique, ce qui fait que certains des aspects envisagés se conforment aux détails réels des pratiques primitives de ce genre. Les composantes dérivées par expansion incluent "Le sacrifice du cheval [qui] est lié à la fertilité, d'un rite de renouvellement du monde et de la vie" comme l'a bien dit Marie-Laure Ryan (*Rituel et poésie*, 86), mais aussi il ne faut pas oublier que l'esprit du cheval est psychopompe, donc il apprend au chaman des prédictions sur l'avenir de sa société et, surtout, lui sert comme guide dans l'au-delà en assurant le passage de ce monde dans les autres.¹ L'ascension aux *remparts* et le dérèglement dionysiaque par l'*amour* et par le *vin* sont les autres aspects importants du rite qui vont retentir dans la conception de la création poétique donnée par le poème puisqu'ils soulignent

¹ Le sacrifice du cheval est à la fois un rite de fertilité et de communication avec l'au-delà. Mircea Eliade, *Le Chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*. (Paris: Payot, 1951): 181 et 405-06.

le statut supérieur du poète et l'érotisme (désir jamais assouvi) inné à son activité créatrice

En ce qui concerne le statut quasi divin du poète dans l'ode antique,¹ la figure du chaman remplit le même rôle chez Perse puisqu'elle en fait un illuminé qui reçoit la *Faveur du dieu sur [son] poème* contrairement au poète épique qui dépend uniquement de la maîtrise de son art: même s'il invoque un dieu protecteur, le contenu de son message ne lui vient pas de ce dernier mais il est déterminé par les événements dramatiques à raconter alors que le poète dans *Vents* peut parler *en maître* parce qu'il est aussi l'*Ecouteur* du souffle, parce qu'il est favorisé (choisi) par le dieu.

La narration des prouesses du principe divin, point d'importance capitale pour ce poème étant la partie qui contient l'exemple que le poète devra suivre, commence dans le développement 3 en renouant avec le développement 1 par la similarité thématique. A l'hypogramme "réveil de la fureur" correspond une matrice que nous pourrions nommer "invasion" laquelle se développe par plusieurs modèles dont les termes correspondent à l'isotopie complexe de destruction-renouveau. Ainsi au modèle de la destruction croissante (laisse 1), exprimé en code de naufrage et de désastre, suit celui de l'infiltration exprimé en code d'infection. La laisse 3 reprend le modèle de destruction et la suivante celui de la dispersion, tous les deux exprimés en code d'orage. Etant

¹ "The honours rendered to Pindar at Delphi approached those of a demi-god." Carol Maddison: 5.

donné que l'activité iconoclaste des vents est positive aux yeux de l'auteur, le paradigme entier de termes est affecté d'un signe plus qui s'exprime grâce aux modificateurs typiquement mélioratifs dans le lexique persien ou aux termes mis en parallèle. Par exemple:

-modification: *Elles infestaient d'idées nouvelles*

elles tenaient ce chant très pur

-parallélisme: *les virulences et la fraîcheur.*

*les migrations d'insectes sur les mers, comme
fumées de choses errantes*

Les deux derniers modèles matriciels de ce développement son la sélection et la révélation de nouvelles valeurs, ce dernier étant matérialisé par répétition en trois codes: celui des armes qui relie l'image avec la matrice de "l'invasion," et ceux de la pierre brute, du soleil et des insectes. En fait les *nymphes* suggèrent l'insecte en formation autant que la figure de la mythologie, ce qui aide à établir une parenté entre la narration des exploits du vent et l'aspect mythique de celle-ci.

L'hypogramme que nous avons identifié comme réveil de la fureur (élémentaire et poétique) aboutit à un état visionnaire qualifié par le terme ambigu de *mésintelligence* qui renvoie à l'état permanent de discorde définissant l'activité poétique, mais aussi à un état qui dépasserait l'intelligence. Une des lettres de Saint-John Perse à Alain Bosquet semble se référer à cette étrange qualité en l'éclaircissant un peu mieux que *La menace de l'intelligence*

est toujours grande chez qui n'est pas, en poésie, assez intelligent ou assez fort pour savoir humilier l'intelligence (OC, 1071). La fureur poétique demande ainsi un type spécial d'intelligence capable de concilier la discorde et la violence avec la création.

La narration du comportement exemplaire du vent se poursuit en 4, la scène de la destruction de la Basilique qui semble déterminée par l'hypogramme de "stérilité" dont la matrice correspondante est "accumulation des connaissances écrites" ce qui présuppose, entre autres, l'existence d'une matière à accumuler, d'un lieu d'accumulation et d'un individu qui accumule. Le premier modèle de cette matrice est celui d'un rite mort et il transmet une information redondante en deux codes. D'abord, le code religieux qui inclut dans son développement par expansion des éléments correspondant aux trois présupposés mentionnés: la matière (les livres) sont des statues sans vie, l'endroit est un temple (Basilique ou Sérapéum) et les individus sont les prêtres et la prêtrise, tous les éléments du paradigme étant affectés du sème "mort" par conversion de la dérivation hypogrammatique. Une petite séquence en code pétrographique s'insère à l'intérieur de la précédente avant de passer aux autres deux modèles: les ruines, entièrement décrites en termes de végétation et la serre.

Les deux moments mis en opposition, par l'arrivée des vents au niveau de la narration et de l'inspiration au niveau de la création poétique, sont les deux pôles de l'hypogramme

"renouveau" pris en considération en 5. La matrice "vieillesse du monde" est exprimée par la banalité des modes et d'usages sociaux y compris les célébrations officielles païennes ou religieuses. "Mais on ne peut renouveler le monde qu'en répétant ce que les immortels ont fait *in illo tempore*, en réitérant la création. [Dans le rite de régénération] les immortels sont censés être de nouveau présents sur la Terre."¹

Ceci qui nous conduit directement au pôle du renouveau lequel trouve son expression dans un rite hiérogamique présenté d'abord par le biais d'un exemple (la femme nue) mais qui s'applique en fait directement à la situation du poète. Ce rite souligne une fois de plus le caractère sacré de ce dernier et représente plus concrètement la renaissance *du monde entier des choses* puisqu'il permet à l'homme de participer directement dans le renouveau cosmogonique effectué par la force du vent et de se projeter ainsi dans un temps mythique, transcendantale, qui lui fait dépasser les limites du temps humain.²

"L'instauration d'un ordre nouveau", qui génère le développement 6, inclut comme matrices toute une série de pré-supposés ayant trait à l'idée de révolution. Premièrement "la persécution" des contre-révolutionnaires c'est-à-dire des

¹ Mircea Eliade, "Mythes et rites de renouvellement." *Aspects du Mythe*: 61.

² D'après Mircea Eliade, les rituels qui imitent l'archétype de la création divine visent à paralyser ou du moins à diminuer la virulence du temps, "The regeneration of time," *The Myth of the Eternal Return*: 51-92.

songeurs par opposition aux hommes d'action, puis "le choix des leaders" qui suivant un modèle prophétique doivent être des *hommes assaillis du dieu*, ce qui correspond en fait à la définition du poète donnée en II, 6. Donc c'est lui le leader par excellence. Ensuite il y a "le pacte" des révolutionnaires avec des punitions pour les dissidents et finalement une courte "déclaration des principes révolutionnaires" caractérisée par le sème de violence. Les tirades 2 et 3 se génèrent par expansion de la matrice "orage" appliquée successivement aux contextes de la ville, de la navigation et de la campagne dans la tirade 2 et transformée exclusivement en code de musique dans la tirade 3 qui relie ainsi la force du vent comme souffle au pouvoir passionnel de l'âme qui se manifeste dans le chant poétique.

L'hypogramme de la "résolution héroïque" à l'origine de dernier développement suit la matrice "appel à l'action" avec des allusions à l'histoire de l'empire romain (l'assassinat de Jules César) et aux motifs de la caravane humaine et de la vie comme course vers la mort.

L'image clé pour la conception de l'activité poétique en tant que dynamisme est celle de l'hydre puisqu'elle synthétise chez Perse la "double postulation, de la linéarité et de la prolifération des sens"¹ qui se manifeste souvent par

¹ Richard A. Laden voit dans cette image matricielle un cryptogramme de la polysémie au niveau du texte puisque la figure permet la propagation du sens tout en conservant sa filiation à une origine. "la matrice d'un lot d'images persiennes" *CSJP* 3 (1980): 104.

le truchement de figures telles que l'arbre en I,1 ou l'hydre. Cette dernière contient aussi les sèmes de brûlure et de préhension caractéristiques du désir. Le rôle de l'hydre qui est de capturer la force du vent pour ce nourrir d'elle, présente ainsi un résumé de ce qui va constituer le but du reste du poème, c'est-à-dire le mouvement initiatique de la quête du poète visant à s'approprier de la force du vent et à l'intérioriser pour pouvoir s'en servir comme principe de création.

Au niveau thématique du poème considéré en tant que mantique, la mention du rite du cheval ferme la première partie du cérémoniel chamanique. La communication avec l'esprit de l'animal constitue la phase préalable au voyage mystique que le chaman ne peut entreprendre sans avoir d'abord récupéré le statut primordial qui lui permettra de pénétrer dans la dimension de l'extase.¹

A la fin de la suite I, la création poétique n'a pas encore pris forme mais on se trouve au seuil de son écriture après la purification réalisée par l'action des vents. La structure de cette suite présente une forme très élaborée en chiasme, déterminée par les rappels thématiques qui s'établissent entre les divers développements; elle offre ainsi un contraste net avec celle plutôt linéaire

¹ Mircea Eliade souligne l'importance d'établir clairement la différence entre ces deux phases du rituel, "Nostalgia for Paradise in the Primitive Traditions," *Myths, Dreams and Mysteries*. Trad. Philip Mairet. (New York: Harper & Row Publishers, 1967): 63.

1 2 3 4 5 6 7
|
bibliothèque

Mais la cohésion générale entre tous les développements est garantie par la multiplicité de rappels internes.

Le reste du poème change à une perspective plus personnelle qui se réfère à la quête du poète réalisée dans l'espace, dans le temps et dans l'imaginaire. Le développement 1 de la suite II débute par un hypogramme qui pourrait être nommé "fécondité" puisque tout dans le paysage est purifié et prêt à produire. La matrice "érotisme" s'incarne dans deux codes principalement: végétal et littéraire.

Cependant l'arrivée de l'hiver transforme la situation selon l'hypogramme "minéralisation", qui développé en code militaire fait de l'hiver la première épreuve à vaincre par le voyageur; situation qui correspond tout à fait au schéma d'une initiation¹ puisque c'est une saison qui demande une

¹ Les épreuves initiatiques ont lieu souvent en hiver puisque le froid permet de vérifier le degré de "chaleur mystique" des disciples, c'est-à-dire la maîtrise du corps

résistance physique et morale surtout pour quelqu'un dont la rêverie est caractérisée par le mouvement. Curieusement cette minéralisation généralisée de la matière n'aboutit pas à la stérilité chez Saint-John Perse mais à un repliement et condensation de l'énergie qui semble ainsi se concentrer pour mieux pouvoir éclater postérieurement: le mouvement n'a pas disparu mais il est là, latent sous la glace sans pouvoir encore réussir à se manifester. Il en va de même pour l'homme qui doit concentrer son énergie psychique et physique, ce qui fait de l'hiver la saison sacrée "de l'homme viril et chaste qui s'interdit le goût et la fraîcheur du corps de la femme."¹

Or un tel repliement réduit toute activité à l'immatérialité de l'intellection et toute démonstration extérieure est inexistante. Malgré la plénitude de la nature son expression aboutit uniquement au silence. En fait, du point de vue des structures archétypales de l'imaginaire toute cette première partie de la suite II correspond aux symboles diaïrétiques et ascensionnels du régime diurne de l'image dont certaines des caractéristiques présentes dans ce texte sont le mouvement ascensionnel, la pétrification, l'agressivité mâle des armes tranchantes qui traduisent le mécontentement de l'homme contre son destin en audace

par l'intellect. Mircea Eliade, *Le Chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*: 386.

¹ Henriette Levillain, *Rituel Poétique de Saint-John Perse*: 199.

posturale et la géométrisation.¹ Il y a donc une claire volonté héroïque contre la menace du temps qui correspond à la purification ascétique du rituel d'initiation.

Le mouvement opposé que le poète entame dans le développement 3 correspond ainsi à la matrice "fuite" dont les modèles de migration en code animal, de libération de la sexualité pour l'homme et de mouvement à la dérive pour la matière suggèrent la libération de toute restriction sociale et de toute entrave sur l'inconscient. L'enlissement progressif dans cet état instinctif (décrit en 4) pourrait être identifié comme "monstruosité" laquelle suit une dérivation matricielle par "foisonnement", "fuite" et "mélange insolite". L'intégration surréaliste de la nature ne distingue pas l'animal du végétal ou de l'humain mais il s'agit d'une exubérance où la vie dégénère facilement en pourriture laquelle descend vers l'amorphe d'une eau épaisse. Celle-ci correspond, dans la terminologie de Gilbert Durand, au symbolisme archétypale nyctomorphe des visages du temps c'est-à-dire l'eau néfaste d'apparence gluante et ténébreuse

¹ Gilbert Durand définit le *Régime Diurne* comme étant "essentiellement polémique [...] C'est donc contre les visages du temps affrontés à l'imaginaire en un hyperbolique cauchemar que le *Régime Diurne* rétablit par l'épée et les purifications le règne des pensées transcendantes." : 203. Ce régime se divise en deux parties, *Les visages du temps* et *Le Sceptre et le glaive*. Les images en II, 2 appartiennent à ce deuxième groupe de symboles, valorisés positivement comme victoire sur la mort. Cf., "Le Sceptre et le Glaive" dans l'ouvrage cité: 135-215.

qui sert comme évacuation à la matière et qui est reliée par isomorphisme à la féminité et au temps menstruel.¹

Outre ce mouvement descendant de l'eau, il y a d'autres symboles appartenant à la même catégorie du rejet de la temporalité et de la mort parmi lesquels nous pouvons mentionner le fourmillement des essaims (archétype du chaos), les animaux aquatiques monstrueux, et la méduse, la chevelure et l'arbre capillaire dans lesquels nous reconnaissons la figure matricielle persienne qui intègre la linéarité et la prolifération mais négativisée comme un lien rattachant l'individu vers le bas (sorte d'avalement).

Le symbolisme des images semble ainsi converger entièrement vers un refus de la chair, redoutée à cause de son lien avec l'aspect maléfique du temps. Ainsi des deux composantes de l'isotopie complexe destruction-renouveau, c'est la première qui domine sur l'autre. La vision démesurée de laquelle est témoin le poète (le "que vois-je?" typique de l'ode) est présentée comme révolue soulignant ainsi son impuissance face aux forces obscures de l'instinct: *Et l'on a vu, et l'on a vu - et ce n'est pas que l'on n'en ait souci-*. La descente vers le sud correspond donc à un mouvement antithétique contre l'aridité intellectuelle du nord qui, en termes du schéma initiatique, se traduit en tant que

¹ Les *Symboles nyctomorphes* constituent l'autre groupe de symboles des *Visages du temps*, caractérisés par une attitude de fuite hors du temps. Gilbert Durand, "Les Symboles nyctomorphes.": 96-133

tentation de la volonté par la démesure de l'activité inconsciente.

Cet hypogramme de monstruosité se poursuit pendant la première moitié du développement 5 après quoi il y a un renversement total de la situation en "ascèse". Celle-ci se manifeste par une dérivation matricielle "d'émaciation" qui au niveau de la nature transforme le paysage en désert, et au niveau de l'homme réduit le corps à une matière non décomposable (l'os). Cette transformation correspond à l'accès à un état de pureté interne qui, comme le montre notre lecture des autres poèmes, représente chez Perse l'hyperbole de l'autonomie car elle "émancipe corps et phrase, les met en mouvement."¹

La purification atteinte permet au poète de faire une réflexion sur sa propre activité (développement 6) à partir du cliché "*Ars longa, vita brevis*" converti en *Les vents sont forts! La vie est Brève!* ce qui met "d'un côté les choses et les hommes, les songes, le passé, son écoulement, [et] de l'autre les ombres et les pures espèces de toutes choses"² comme le vent. Suivant la plus ancienne tradition de l'ode, l'activité du poète est définie comme sacrée puisque sa mission est de traduire les messages du dieu qui ne semblent être autres que les paroles du vent. Le topos implicite ici est donc le poète comme harpe éolienne. Cependant l'allusion

¹ Jean-Pierre Richard, "Figures avec paysages" *Pages paysages. Microlectures II*. (Paris: Seuil, 1984): 158.

² Jean Bollack: 476.

à l'aphorisme "*traduttore, tradittore*" place l'origine de l'ambiguïté du message chez le poète dont la nature périssable rend impossible la retransmission du message absolu dans son code original. La dualité du poète rejoint aussi le mouvement général de la suite qui va de l'intellection à la chair, de la concentration à la prolifération et du froid à la chaleur.¹

Bien que le symbolisme de l'imaginaire dans ce dernier développement de la suite II corresponde à une descente, le poète n'est pas abandonné à son inconscient comme auparavant mais il est guidé par le *Soleil d'en bas*. Ainsi sa situation est semblable à celle des autres poètes qui, avant lui, ont tenté une exploration des régions souterraines comme c'est le cas d'Orphée ou de Dante. Le besoin du guide s'explique par le danger qui est toujours présent lorsqu'on se confie au désir en tant que force directrice puisqu'il n'a pas de but autre que l'insatisfaction perpétuelle.

Par conséquent nous pourrions synthétiser la structure de cette première suite en trois moments évoluant dialectiquement comme thèse (excès d'intellection aboutissant au silence textuel), antithèse (excès par l'imaginaire aboutissant au chaos textuel) et synthèse (ascèse prophétique aboutissant à la parole équivoque). Cette dernière ayant lieu dans un endroit qui tend à s'effacer étant donné qu'à force

¹ "The insistence on duality echoes other oppositions: between spirit and flesh, between fire and ashes, between passion and reason." René Galand "The Epic of Mankind": 96.

d'émaciation, sa matière (la roche) se transforme en poudre incapable de retenir l'eau. Or un tel effacement du lieu par émiettement de sa substance n'est que la dernière conséquence du parcours réalisé pendant la suite entière. Comme le montre l'analyse d'Eveline Caduc sur l'annulation du lieu chez Perse, la succession de paysages produit cet effet d'effacement car, explique-t-elle, il se crée "une impression de régularité qui appauvrit leur présence et les entraîne dans une dynamique de l'annulation."¹ Ainsi la structure de la suite pourrait être illustrée de la manière suivante:

TABLEAU No 4
Quête dans l'espace de la suite II dans *Vents*

A.	1. le nord = promesse	thèse
	2. l'hiver = extrême analytique	

B.	3. le sud = libération	antithèse
	4. démesure = miasmes de l'inconscient	

C.	5. l'ouest = équilibre	synthèse
	6. poète = bilingue	

Dans la suite III la quête devient démarche de ressourcement dans le temps. La matrice "chercheurs" qui correspond à l'hypogramme "dépaysement" (dans les développements 1 et 2) évolue selon les modèles d'exploration, désir de pouvoir, idéaux, lubies et finalement connaissance. L'évolution dans le temps semble aller de pair

¹ Evelyn Caduc, "L'Annulation des lieux" *ESJP* 1 (1980): 100.

avec une dématérialisation du but de la quête, qui met les derniers venues dans la liste (les scientifiques) dans une situation comparable à celle du poète. La technique de l'énumération chaotique¹ interrompue par des questions qui relèvent du topos de *Ubi sunt* permet d'envisager une période illimitée dans l'histoire surtout par la présence des points de suspension qui laissent entrevoir la possibilité d'une ouverture indéfinie accessible uniquement à quelqu'un avec les pouvoirs prophétiques du poète.

Le développement 3 utilise la matrice du "voleur volé" en code animal pour illustrer le danger de déshumanisation dans lequel tombe la quête de la connaissance lorsqu'on s'abandonne uniquement au désir inassouvi du vent. Par conséquent, malgré la similarité existant entre l'exploration poétique et scientifique, c'est la première qui semble réussir à maintenir un équilibre entre la démesure de l'irrationnel et la condition de l'homme grâce à l'intuition qui illumine le poète. Cette même idée est reprise et exprimée plus clairement dans l'allocution au banquet Nobel:

Mais du savant comme du poète, c'est la pensée désintéressée que l'on entend honorer ici. [...] Car l'interrogation est la même qu'ils tiennent sur un même abîme, et seuls leurs modes d'investigation diffèrent. [...] Et de cette nuit originelle où tâtonnent deux aveugles-nés, l'un équipé d'outillage scientifique, l'autre assisté des seules fulgurations de l'intuition,

¹ Leo Spitzer considère ce type d'énumération comme l'une des techniques caractéristiques du genre de l'ode, qui se prête à offrir la vision d'un nouvel ordre imposé sur le chaos mais elle peut aussi indiquer une libération des contraintes du monde, "La enumeración caótica en la poesía moderna": 295-355.

qui donc plus tôt remonte, et plus chargé de brève phosphorescence? (OC, 443-44)

Ainsi par opposition au danger d'extermination posé par la course du scientifique, le développement 4 utilise à nouveau l'énumération chaotique comme formule de dérivation pour la matrice "exemples de la condition humaine." Le témoignage humanitaire se réalise par une intériorisation du regard qui ne prend plus en considération le but de l'activité humaine comme c'était le cas dans les trois premiers développements mais plutôt la disposition interne de l'homme. Cette même idée apparaît dans les deux hypogrammes qui déterminent le développement 5. Le premier pourrait être nommé "mécontentement" dont la matrice "inquiétude" se manifeste comme irritation au niveau physique et comme interrogation au niveau mental, et le deuxième "vision interne" qui s'applique aussi aux niveaux de la chair et de l'esprit suivant la matrice "se handicaper". Le résultat d'une telle situation est un renversement qui se manifeste sous forme de descente.

Le symbolisme des archétypes de l'imaginaire qui caractérisent la description de cet état correspond au régime nocturne de l'image. Celui-ci est caractérisé par le renversement de valeurs qui permet la fusion des images du jour et de la nuit valorisant ces dernières en termes d'éclairement.¹ Le mouvement de descente ne conduit pas à la

¹ "Face aux visages du temps une autre attitude imaginative se dessine donc, consistant à capter les forces vitales du devenir, à exorciser les idoles meurtrières de

mort par décomposition comme c'était le cas pour les visages du temps du Régime diurne de l'image mais plutôt à une exploration par navigation souterraine, ce qui implique l'attirance terrifiante de la mort comme danger pour le *navigateur nocturne* (le complexe de Caron). Néanmoins le voyageur n'est pas abandonné à son sort mais guidé par l'intuition. Tout ceci converge vers l'idée ébauchée à la fin de la suite II, de l'activité poétique comme descente aux enfers et retour avec un message: la connaissance de la mort fait du poète un être exceptionnel parmi les siens, ce qui fournit l'hypogramme pour le dernier développement (6) de cette suite: "l'illuminé parmi les siens."

Le statut spécial de l'illuminé qui le sépare du commun des hommes est exprimé en termes de "stigmatisation." Cependant cette matrice est affectée d'une orientation positive par conversion. Elle aboutit à la définition de l'état visionnaire comme une ébriété qui n'est pas atteinte par le dérèglement des sens et qui par là n'exclut pas la lucidité mais en fait plutôt une condition nécessaire.

La suite présente donc une structure symétrique composée de deux mouvements croissants de l'activité humaine guidée par le principe du vent; le premier aboutit dans un danger

Kronos, à les transmuter en talismans bénéfiques, à incorporer à l'inéluctable mouvance du temps les rassurantes figures de constantes, de cycles" Gilbert Durand: 219.

d'extermination de l'homme et le deuxième dans une intégration du poète comme leader au sein de sa communauté:

TABLEAU No 5
Ressourcement historique de la suite III dans *Vents*

A.	1. conquistadores en quête de liberté	danger croissant d'extermination
	2. hommes cherchant la matière	suisant la course folle du
	3. hommes cherchant la connaissance	vent

B.	4. hommes désireux d'évasion	
	5. vision vers l'intérieur	revendication de l'humanisme poétique
	6. présence du poète	

Néanmoins, l'acceptation des limites humaines se fait très difficile pour qui a goûté de la présence divine.¹ Cette lutte interne qui constitue le motif principal de la dernière suite se présente sous forme d'anamnèse dérivée de l'hypogramme "somewhere out of the world." L'énumération de lieux réussit une fois de plus à annuler l'espace non seulement par l'impossibilité de fixer l'attention sur un seul lieu mais aussi parce qu'on fait référence à ce pays imaginaire en le déclarant innommable et *vide de tout sens*. Une telle forme de fuite qui pourrait être la radicalisation de la démarche poétique, ébauchée dans la suite précédente, mène au danger d'anéantissement non pas comme dans le cas du scientifique parce que l'énergie découverte prend le dessus sur l'humanité mais parce que l'abandon à la dérive des

¹ De la même manière que Gilgamesh essaie par tous les moyens d'éviter le sort de la condition humaine, le moi lyrique trouve l'*humain* indésirable, lui préférant le songe.

forces de l'imaginaire conduit à une sorte d'autisme qui coupe le poète de ses semblables. Cependant l'intuition qui l'avait sauvé d'un extrême, le sauve aussi de l'autre en lui indiquant le chemin à suivre qui est celui du retour. Le parcours du héros-poète suit donc bien un schéma constitué par une épreuve initiatique, une illumination et un retour qui forme la narration présentée dans l'ode à la suite de l'invocation et de la célébration du principe de sélection représenté par les vents.

La matrice "cycle" (du développement 4) se manifeste en code cosmologique dans le retour des saisons et pour l'homme dans son intégration à la race humaine: même si "l'homme ne peut retourner vers aucun commencement ni atteindre aucune fin; les espèces et les races sont en éternelle migration, marchant perpétuellement vers un avenir qui ne diffère point du passé et qui pourtant diffère toujours."¹ C'est donc le retour du voyageur à son point d'origine qui est à l'origine du renouvellement puisqu'il lui permet de contempler le passé en vue de l'avenir. Cette double direction du regard fait l'objet du développement 5 dans les hypogrammes de "médiocrité" et "destruction." Le premier se dérive par expansion selon la technique de l'énumération chaotique en dressant un catalogue des dégoûts du poète à être détruits par un mouvement de jaillissement en code d'éruption volcanique. Une fois un tel renouvellement atteint,

¹ Kathleen Raine, "L'admirable météorologie de Saint-John Perse." *HP*: 470.

l'attention se retourne de nouveau sur l'idée principale de cette suite, "le devenir cyclique" qui s'applique aussi bien à la terre qu'à l'humanité et à la poésie par le trait commun de l'amour. Le dernier développement mélange ces trois champs sémantiques en les faisant converger dans la figure de l'arbre, grâce à la polysémie dont s'est chargé le vocable "feuille" dans le poème à part son sens premier comme feuillage:

-papier: *C'est un envol de pailles et de plumes! une fraîcheur d'écume et de grésil dans la montée des signes! et la ville basse vers la mer dans un émoi de feuilles blanches: libelles et mouettes de même vol.*(I, 6)

-poète: *Ainsi quand l'Officiant s'avance [...] c'est un très prompt message qu'émet aux premiers feux du jour la feuille aromatique de son être.* (III, 6).

"L'union des feuilles avec le souffle"¹ définit ainsi le poème, et le renouveau de la nature. La figure de l'arbre renforce aussi l'idée de circularité au niveau de la structure générale du poème puisqu'elle rejoint la fin avec le début, suggérant une reprise du texte.

La structure de cette suite comme celle de la suite II se fait par un mouvement en trois temps qui fait du deuxième temps l'antithèse du premier. L'harmonie n'est pourtant retrouvée que dans la synthèse de la fin qui, dans ce cas particulier coïncide avec le mouvement synthétique vers lequel tend le poème entier:

¹ Georges Blin, "Résumé des cours de 1968-1969" *L'Annuaire du Collège de France* 69e année (1969-1970): 534.

TABLEAU No 6
Reprise cyclique de la suite IV dans Vents

A.	1. désenchantement de l'humain	
	2. Pays dans l'imaginaire	thèse = tentative de fuite, départ

	3. Secousse de l'esprit	

B.	4. Retour	antithèse = tentative de réintégration
	5. Expulsion de la médiocrité	

C.	6. Résolution héroïque	
	7. Promesse pour l'avenir	synthèse = devenir cyclique, retour

En outre la structure symétrique du poème mime, au niveau structurel de la totalité du poème, le mouvement cyclique annoncé par le contenu au niveau thématique (éternel retour) et des images (l'arbre):

I	II	III	IV
7	6	6	7

III. Approche métatextuelle

Parmi les quatre poèmes pris en considération dans ce travail, *Vents* est celui qui traite avec plus de détail du poète parlant de son propre être. Cette orientation du message constitue l'un des trois éléments mentionnés par Greimas comme point de départ pour une classification sémantique des isotopies énonciatives (le sujet parlant de son être, de son faire et la finalité de son dire).

Comme nous l'avons déjà remarqué, il se crée depuis le début du poème une superposition de deux types de création qui convergent dans la même figure: le poème décrit le

renouveau du monde mais il se réfère aussi en même temps au renouveau poétique. Ceci tend à annuler la différence entre d'une part, les vents comme force cosmologique et par là sacrée et, d'autre part, les vents comme symbole poétique: *C'était de très grands vents sur toutes faces de ce monde [...] Et qui couraient à leur office sur nos plus grands versets d'athlètes, de poètes.* Evidemment le mélange entre les deux catégories est facilité par association avec l'intertexte biblique de la création du monde comme produit du souffle divin, comme *Parole du plus grand Vent* (IV, 5) ce qui fait que le poème autant que le monde sont les produits du *plus haut verbe*.

Cependant, contrairement au texte biblique, le vent est une *force sans dessein et d'elle-même éprise*. C'est donc une passion pure, inassouvissement (assouvissement de sécheresse), désir qui n'atteint jamais son objet parce qu'une fois qu'il croit l'avoir atteint celui-ci est déjà *plus loin! plus loin!* encore, d'où aussi l'état d'errance permanent qui caractérise le poète. Ainsi, Yves-Alain Favre nous dit, à propos de cette force motrice, que "l'élan se suffit à lui-même. L'être s'engage tout entier vers un au-delà qu'il pressent mais qu'il ne peut définir; ce dépassement incessant de lui-même le comble sans le satisfaire."¹

¹ Yves-Alain Favre, *Le Langage et le Sacré*: 77.

En ce qui concerne la fonction rénovatrice des vents au niveau cosmologique, nous avons vu comment ils créent une situation chaotique (effacement des points de repère et des bornes) qui se veut une reproduction du chaos primordial d'où sortiront les germes de nouvelles formes par disjonction et sélection (*quand elles eurent démêlé des œuvres mortes les vivantes et du meilleur l'insigne*). Il en va de même dans le corps du texte où l'effet chaotique est donné par divers procédés tels que:

-le lexique: la polysémie, qui est souvent étymologique, les fausses étymologies, l'association d'antonymes par symétrie fonctionnelle, les énantiosèmes¹, l'oxymoron.

-syntaxiques: l'ellipse, les constructions relatives équivoques.

-prosodiques: les paroles rapportées entre guillemets qui contribuent à un effet de distanciation puisque ce sont des "descriptions d'un discours doué d'une autorité idéale, plutôt que ce discours lui-même"² et l'utilisation des parenthèses.³

¹ Richard A. Laden nomme ainsi les termes que nous avons identifié comme complexes d'après la terminologie de Greimas, c'est-à-dire des termes avec deux sens contradictoires.

² Steven Winspur, "Vents et la rhétorique retournée de Saint John Perse": 218.

³ Puisque le texte entier a l'apparence d'un monologue entre le poète et ses alter-ego les parenthèses n'ont pas vraiment une fonction de commentaire à côté mais ils en donnent l'impression en collaborant à créer une confusion chez le lecteur.

-thématiques: les divers masques qui permettent le dédoublement du locuteur, produisent un changement continu de perspective dans la situation de communication (je-tu-il-nous se réfèrent souvent au même individu sans qu'il y ait changement de locuteur), les énumérations chaotiques qui imposent un nouvel ordre dont le principe d'organisation n'est pas toujours clair pour le lecteur, la répétition des mêmes séquences en différents points du poème qui rendent difficile de se souvenir exactement de l'endroit où on les avait déjà vues et qui contribuent à cette sensation de "déjà connu" dont nous parlerons postérieurement.

-d'organisation: la multiplicité de subdivisions du poème se prête à confusion surtout à cause de la dissymétrie des unités de même niveau (comparer IV, 6 avec IV, 7).

Quant au poète lui-même, son premier masque le définit comme celui qui s'est communiqué avec les morts dans le but de porter cette *parole aux vivants*, définition qui est confirmée au cours du poème à plusieurs reprises. Par conséquent c'est grâce à la descente qu'il fait, guidé par son intuition, que le poète-chaman peut non seulement faire revivre la parole poétique morte de ses prédécesseurs, mais ce qui est plus important, l'éclaircir pour les *hommes de son temps* (*Son occupation parmi nous: mise en clair des messages*) et établir les fondations solides pour un nouvel esprit poétique capable de perpétuer l'auteur dont les *poèmes encore s'en iront sur la route des hommes, portant semence et fruit dans la lignée des hommes d'un autre âge* - (IV, 6).

Cependant, du fait que l'esprit de la lettre morte constitue le noyau du message vivant transmis par le poète et qu'à son tour ce *cri de vivant* constitue le noyau (la semence) à être repris par la lignée des hommes d'un autre âge, nous pouvons considérer que ce noyau commun n'est autre que le corps matériel de l'intertexte dont la définition donnée par le poète, vers la fin de son parcours, est semblable à celle offerte par la critique littéraire moderne. Ainsi le poète fatigué se dit:

*Mais si tout m'est connu, vivre n'est-il que revoir?
...Et tout nous est reconnaissance. Et toujours, ô
mémoire, vous nous devancerez, en toutes terres
nouvelles où nous n'avions encore vécu. [...] et les
signes qu'aux murs retrace l'ombre remuée des feuilles
en tous lieux, nous les avons déjà tracés. (IV, 2)
(nous soulignons)¹*

Néanmoins la manière dont l'auteur se prend pour récupérer le noyau intertextuel semble un peu paradoxale puisqu'il s'attaque à la destruction des traditions, des conventions sociales, des repères spatio-temporelles précises (code culturel) et surtout à la destruction des livres (support matériel de l'intertexte) si bien que le texte persien semblerait avoir détruit l'imperfection de la forme matérielle de la signification (le signifiant) afin de libérer le signifié pur et de se l'appropriier pour son poème. Le poème idéal contiendrait ainsi *Non point l'écrit mais la*

¹ Pour sa part, Roland Barthes en parlant du code nous dit qu'"on ne connaît de lui que des départs et de retours; [...] ses unités sont autant d'éclats de ce quelque chose qui a toujours été déjà lu, vu, fait, vécu: le code est le sillon de ce déjà." *S/Z* (Paris: Seuil, 1970): 27.

chose elle-même. Prise en son vif et dans son tout. [la] Conservation non des copies, mais des originaux. Et l'écriture du poète suit le procès-verbal, en d'autres mots l'épiphanie de la présence. Cependant puisqu'elle est souffle pur, sa manifestation ne peut être perçue que sous silence étant donné que du moment qu'elle est mise en paroles, le code linguistique la contamine d'où les trois moments de silence auxquels aboutit le poème lorsque se manifeste la plénitude. Cette manifestation est mieux illustrée par la situation de la femme nue (le corps, le signifiant) dans laquelle se manifeste le dieu (le souffle, le signifié): elle est frappée de mutisme de la même manière que le poète, un homme frappé d'aphasie en cours de voyage, du fait d'un grand orage, est par la foudre même mis sur la voie des songes véridiques (III, 5).

CHAPITRE IV - SECHERESSE ou la parole grinçante du désir.

Dernier poème écrit par Saint-John Perse en 1974 (un an avant sa mort), *Sécheresse* illustre, sous forme de désir, la force intense de renouveau qui conduit la nature de la mort de l'été à la vie de l'automne (la pluie qui calme la sécheresse estivale). Il représente un changement radical comparé au poème précédent, *Nocturne*, la seule expression poétique de révolte et de désespoir que l'on puisse trouver dans l'œuvre persienne. L'impuissance du poète contre la cécité du destin est représentée dans le poème par une *liéuse de gerbes*¹ qui attend l'homme à la fin de sa vie comme "la faucheuse" moissonnant "les peuples éperdus" dans *Mors* de Victor Hugo (*Contemplations*, livre IV, XVI). Après toute une vie de travail, l'homme contemple les fruits *issus et nourris* de son sang, s'exclamant déçu: *Nous n'y trouvons point notre gré* alors que le désastre de la mort s'approche (*les rives du naufrage*), et la seule vision qu'il a de l'autre rive ce sont *des roses canines et des ronces noires*.

Il est donc évident que les trois derniers poèmes écrits par Perse, reflètent les diverses phases de l'état d'esprit de l'auteur, déterminées par l'approche de la mort. *Chant*

¹ Se sachant atteint de cancer, il voit la fin de ses jours s'approcher irrémédiablement. Cf., Erika Ostrovsky: 207.

pour un équinoxe (1971) correspond à l'étape qu'Elisabeth Kübler-Ross identifie comme une réaction de dénégation de la mort,¹ ou de ses effets dans le cas de *Perse*: la fin de la vie n'est vraiment pas une fin mais plutôt un début, et au poète de le constater. *Je sais, j'ai vu*, dit-il et *un enfant naît au monde* comme preuve de ce que son chant *n'aura d'estuaire dans la mort*. Ainsi l'équilibre qui existe entre les jours et les nuits symbolise l'équilibre atteint entre la vie et la mort. L'approche de cette dernière est acceptée sans amertume, étant donné que l'individu est conçu comme une partie du grand tout qui est le cycle de la vie et celle-ci continue en dépit des catastrophes personnelles.

Cependant l'acceptation de cette vérité du cycle de la nature au niveau intellectuel ne suffit pas pour garantir la soumission de l'individu au niveau affectif, d'où la révolte face à la proximité de la mort, l'attitude de colère dont *Nocturne* (1972) est le témoignage. Le poète s'y demande perplexe ce qu'il a fait de mauvais pour mériter la mort: *Soleil de l'être, trahison! Où fut la fraude, où fut l'offense? où fut la faute et fut la tare, et l'erreur quelle est-elle?*

¹ L'auteur identifie une série invariable de cinq réactions chez les individus atteints d'une maladie terminale: dénégation, colère, compromis ("bargaining"), dépression et acceptation. La notion de cet ordre invariable dans l'apparition des réactions pourrait ne pas toujours être vraie, mais leur existence semble-t-elle indéniable. Cf., Elisabeth Kübler-Ross, *On Death and Dying* (New York: Macmillan, 1975).

Finalement, dans *Sécheresse* (1974) le poète se remet lentement, après avoir touché le fond du désespoir. L'acceptation de son destin est facilitée par la promesse de l'éternel retour qu'il constate dans la vie enfermée dans la terre sous la forme de divers cycles naturels (saisons, succession régulière des jours et des nuits, etc...). En plus son œuvre poétique représente une manière de conserver son souvenir: *Le vent qui déplace pour nous l'inclinaison des dunes nous montrera peut-être un jour la place où fut moulée de nuit la face du dieu qui couchait là...*

Bien que ce dernier poème soit séparé par un intervalle d'une trentaine d'années du groupe de poèmes que nous avons analysés précédemment, une similarité les rapproche, mise à part le sujet des éléments météorologiques: dans les deux cas la composition poétique est le résultat d'une sorte de révolte contre le malheur ou la limitation (l'invasion nazi et la mort), réalisée grâce à la capacité de grandeur dont l'homme est capable. Il y a donc un rebondissement vers le haut (confiance en l'avenir de l'humanité) que le poète entreprend après être tombé au plus bas de la courbe du désespoir. Cette chute se produit, dans le cas des premiers poèmes d'exil, par la perte de tous les idéaux pour lesquels le poète avait lutté pendant sa carrière diplomatique et, dans le cas de *Sécheresse*, par la colère contre la perte de soi.

Le poème est simplement divisé en sept tirades composées de laisses-versets à l'exception des deux dernières: l'avant

dernière tirade n'a qu'une seule laisse divisée en 5 versets et la dernière se réduit à une seule ligne. Cette disposition mime typographiquement le cri *d'usure et de fébrilité* qui est le résultat de l'errance décrite dans le poème puisque la dernière ligne apparaît comme une sorte d'exclamation elliptique qui n'admet pas de réponse.

I. Première approche.

Comme dans la plupart des poèmes persiens, l'incipit est constitué par une expression (*Quand la sécheresse sur la terre aura...*) qui, reprise ailleurs, contribue à la cohésion de la totalité du poème. En outre, en tant que repère temporel, ce motif remplit deux fonctions: d'une part, il situe les événements racontés dans l'avenir, dans un intervalle qui est le complémentaire d'un procès envisagé comme révolu aussi dans l'avenir (*aura* + participe passé); il détermine ainsi une visée prospective depuis le début du texte. D'autre part, ses répétitions servent à ponctuer l'évolution chronologique du récit:

-*Quand la sécheresse sur la terre aura tendu sa peau d'ânesse*: on envisage d'abord l'établissement du phénomène sur la terre comme une couche solide qui s'abat sur elle en embrassant la totalité de sa surface.

-*Quand la sécheresse sur la terre aura pris ses assises*: puis, l'établissement devient prise de pouvoir, forme de jugement.

-Quand la sécheresse sur la terre aura tendu son arc: ensuite le pouvoir se manifeste comme un faire (tension) qui pousse l'homme à l'action.

-Quand la sécheresse sur la terre aura desserré son étreinte: finalement, le motif marque le moment du départ.

La première laisse présente la manière dont l'élément s'empare de la terre comme une couche dont la puissance dépasse le pouvoir des limites spatio-temporelles de l'homme. La sécheresse s'établit donc dans un site liminaire qui constitue la porte "d'un monde métaphysique invisible des hommes ordinaires, et ouvert aux seuls visionnaires":¹

-spatialement, aux abords de la source, sur les plages et dans les zones limites des empires.

-temporellement, à la suite des fins d'empires.

Or les empires sont bâtis pour immortaliser la mémoire de leurs bâtisseurs. Mais étant donné qu'ici ils sont réduits à de rouges fins à être ensevelies par la sécheresse, celle-ci elle devient le symbole de la destruction apportée par le temps, grâce à la contiguïté temporelle qui existe entre son installation et la fin des empires (fin de la domination humaine). Malgré ces allusions à la destruction, l'isotopie à laquelle appartient le vocabulaire associé avec la sécheresse est euphorique. La splendeur des couleurs chaudes allant du rose aux tonalités brûlantes (rouges fins, écarlate) et même éclatantes (yeux de phosphore) tourne la négativité en

¹ Roger Little, *Etudes sur Saint-John Perse* : 38.

spectacle stimulant pour l'observateur et l'assonance en /s/ mime phonétiquement la vitesse et infiltration rapide de la sécheresse sur toute la surface de la terre: sécheresse - sur - sa - ânesse - cimenté - source - sel - salines - annoncera - spectre - phosphore - se - sur - assez.

Le paysage entier produit une sensation d'allègement qui se transmet directement à l'homme sous forme de libération de formes non essentielles: la terre nous lègue sa concision. En outre un chant de louange commence à prendre le relais à la simple présentation temporelle de l'état de sécheresse: *Sécheresse, ô faveur! honneur et luxe d'une élite!* (laisse 3) *Sécheresse, notre appel et notre abréviation.* (laisse 4)

Le dépouillement se manifeste en général à plusieurs niveaux: la perte de ses graisses réduit la terre au minimum nécessaire et indispensable (*sa concision*), pour les animaux le dessèchement se traduit en allègement (*chair de locuste ou d'exocet*) et pour les hommes en liberté (*recours à l'homme et libre course!*). Ce manque en toute chair tend ainsi vers une purification généralisée de la nature puisque c'est l'état le plus proche de l'indécomposable et de la conservation auquel puisse aspirer la matière organique.

Tout comme dans les poèmes précédents, le narrateur s'identifie en tant qu'individu choisi, l'Appelé, dont l'agressivité est symbole de la supériorité et dont l'expression de base est ce qu'il y a de plus semblable à un signe motivé, étant donné que le cri de la naissance ne constitue pas un signe par convention social mais par

instinct. La notion de *consonance de base* suggère aussi l'adhésion à cette forme de langage comme si on suivait un rythme, sans réflexion consciente.

La tirade 2 reprend les mêmes caractéristiques de l'Appelé, mais radicalisées lorsqu'elles s'appliquent à la terre. Ainsi la violence de son état se manifeste dans les végétaux qu'elle produit (*Plantes à griffes et ronciers*), au niveau des images par l'utilisation de l'oxymoron (*l'éclair vire au noir*), phonétiquement par l'assonance en /k/ et en /r/: *criait - cri* (2 fois) - *croître - créer - confins - désertiques - éclair - clarté - comme - corail - couleur*; et sémantiquement par le sème "haut degré" qui est présent dans les termes décrivant la terre:

- très **grand cri**: grandeur mais aussi démesure qualitative.
- long cri**: haut degré en termes temporels
- usure** : excès d'utilisation
- fébrilité**: excès et excitation.
- la terre **insolite**: extrême rareté.
- aux **confins** : extrémité du territoire envisagé
- désertiques**: extrême sécheresse.

Cependant il s'agit d'une violence ambivalente puisque la terre est fébrile à cause de l'usure qu'elle subit passivement mais elle est aussi fébrile à cause de son désir actif de brûler (*s'enfiévrerait*). L'isotopie euphorique associée à la sécheresse est confirmée ici par les actions qu'elle permet à l'homme qui atteint cet état d'émaciation: *ce fut pour nous temps de croître et de créer.*

Le narrateur intervient en ce moment du dépouillement extrême afin de rassurer la terre par des promesses de fraîcheur future, laquelle semble possible uniquement grâce à la purification préalable réalisée par la sécheresse. L'idée de renaissance est spécialement soulignée par la fréquence de termes indiquant la répétition et le retour:

-préfixes: revenir (2 fois) - ramener (3 fois) - remonter - recouvrer

-vocabulaire: *encore*

En fait, malgré la multiplicité d'êtres mentionnés, la cohésion des séries énumérées est assurée justement par cette répétition du même préfixe, technique à laquelle s'ajoute la similarité du moule syntaxique, *ses* + substantif, dont la formule synthétique est fournie en début d'énumération: *la vie remontera de ses abris sous terre avec son peuple de fidèles*.¹ Le pouvoir prophétique du narrateur se manifeste ainsi par sa capacité à percevoir le pullulement de la vie qui gît cachée à la vue des autres sous l'apparence morte de la terre et surtout par la puissance de sa parole (impératifs et optatifs) qui peut enjoindre cette vie cachée à se manifester par le biais de sa maîtrise sur la force à l'origine même de la vie: le désir.

Ce désir qui consomme la terre est identifié comme amour érotique qui *fuse de partout jusque sous l'os et sous la*

¹ Pour une analyse syntaxique plus détaillée de cette série, voir Madeleine Frédéric, *La Répétition et ses structures dans l'œuvre poétique de Saint-John Perse*: 139.

corne (tirade 3, laisse 2), et le rythme cyclique des phénomènes naturels est assimilé à une sorte de musique élémentaire de l'univers, à une musique dépouillée comme la terre de tout ce qui l'alourdit jusqu'à atteindre ses composantes essentielles, c'est-à-dire le rythme (*battement, martèlement, claquement, basse obstinée*). Les images en rapport avec le désir créateur relèvent d'un schéma que nous avons déjà souligné dans les autres poèmes; celui qui réunit dans une même figure les deux mouvements de filiation et de propagation indicateurs du besoin de ressourcement et de dissémination¹:

source	dissémination
-ruche	- <i>essaim sonore</i>
-oies sauvages réunies	-envol qui se prépare
-grand fond	-les petites pieuvres [qui] remontent

L'allure prophétique des paroles du poète s'accroît au début de la tirade 4, de par la confiance qu'il montre dans ses assertions: tous les événements cités dans la tirade 3 sont englobés en une seule prédiction au début de la tirade suivante. Le discours reflète ainsi la puissance visionnaire de la parole énoncée qui peut envisager l'événement futur comme une certitude (*Oui, tout cela sera*), ou comme une virtualité dont la matérialisation semble dépendre uniquement de l'énonciation pour devenir une réalité (*Avides et mordantes soient nos heures nouvelles!*), ou comme résultat

¹ Richard A. Laden y voit un cryptogramme qui illustre la polysémie du poème. Cf., "la matrice d'un lot d'images persiennes," : 101-28.

d'une connaissance gnomique (*nos voies sont communes et nos goûts sont les mêmes*). Qui plus est ce pouvoir visionnaire permet au poète de s'adresser par trois occasions au temps cyclique, sacré, déjà mentionné dans la tirade précédente (*les temps [...] qui ramèneront le rythme des saisons*) afin de assurer sa collaboration pour l'entreprise poétique:

-L'offrande au temps n'est plus la même. O temps de Dieu, sois-nous comptable. (laisse 2): la brièveté de la vie de l'homme et sa fin contrastent avec la nature cyclique des rythmes de la nature, qualité qu'on voudrait s'approprier pour les œuvres humaines.

-Nos actes sont partiels, nos œuvres parcellaires. O temps de Dieu, nous seras-tu enfin complice? (laisse 4): malgré la nature limitée des réalisations de l'homme son désir est du divin: une ambition de l'absolu qui porte l'homme à son plus vif c'est-à-dire au dépassement de ses limitations. Donc une complicité du divin et de l'humain serait envisageable dans leur goût commun de l'absolu (*Dieu s'use contre l'homme, l'homme s'use contre Dieu ou dieux et faquins sous même étrille, emmêlés à jamais à la même famille*).¹

-O temps de Dieu, sois-nous propice. (tirade 6, verset 2): la douleur de la limitation humaine ne peut être adoucie que par l'exploit d'une étincelle de génie qui puisse survivre à

¹ Comme le fait remarquer Erika Ostrovsky, malgré l'utilisation fréquente de majuscules pour le vocable "Dieu" en ce poème, rien ne permet d'affirmer qu'il s'agisse d'une entité divine en particulier "but is a general reference to the divine as it has appeared in all Perse's work": n255.

son créateur, donc faire le saut du temps profane au temps sacré de l'éternité.

Aussi la louange du principe de la sécheresse relie-t-elle cette tirade à la première et à la suivante (5) par la similitude de la formule utilisée laquelle met ainsi, une fois de plus, l'accent sur le statut prophétique du poète et sur la vision interne qui le guide:

Sécheresse, ô faveur, honneur et luxe d'une élite. (laisse 3) tirade 1
Sécheresse notre appel et notre abréviation. (laisse 4)

Sécheresse, ô faveur, dis nous le choix de tes élus. (laisse 5) tirade 4
Sécheresse, ô faveur! Midi l'aveugle nous éclaire. (laisse 6).

Sécheresse, ô passion! délice et fête d'une élite. (laisse 1) tirade 5

A la fin de ce discours prophétique le poète se prépare au moment d'illumination divine, de l'extase, qui, faute de termes pouvant l'exprimer clairement, est décrit, de même que dans les autres trois poèmes, différemment par des expressions oxymoriques (*Midi l'aveugle nous éclaire*), comme un désir intense comparable à un état de soif permanente (*nulle affluence en nous n'étanche la source du désir*), en tant qu'errance qui n'atteint jamais son but, ou encore en termes d'une forme d'ébriété qui n'exclut pas la lucidité extrême (*rongés de lucidité, ivres d'intempérie*).

C'est sur cet état idéal d'insatisfaction permanente qui se concentre la tirade 5: on le considère parmi les qualités apportées par la sécheresse qui méritent d'être retenues même après la disparition de cette dernière. Ainsi malgré l'idée de manque, le vocabulaire employé suggère un sentiment

positif qui rattache la description à l'isotopie euphorique mentionnée auparavant, surtout dans la synthèse de la première laisse, *nous retiendrons de ses méfaits les dons les plus précieux [...] délice et fête d'une élite*. Par la suite les images du texte se concentrent sur la radicalisation de l'état de manque et d'émaciation qui serait la consommation de la terre par le feu, sous le feu du jour. Celle-ci est purifiée jusqu'à la réduction à l'état le plus élémentaire de la matière (*l'argile blanche*) qui fait apparaître la connaissance recherchée, les signes inconnus que l'Appelé doit déchiffrer.

C'est donc uniquement à la suite de cette purification que l'homme peut accéder au divin et ceci en dépit de sa nature humaine. En fait, manque d'une meilleure image pour représenter cette expérience, elle apparaît comme un brisement de l'individu au-delà de ses limites humaines, jusqu'à la source même de sa vitalité:

L'aventure est immense et nous y pourvions. C'est là ce soir le fait de l'homme. Par les sept os soudés du front et de la face, que l'homme en Dieu s'entête et s'use jusqu'à l'os, ah! jusqu'à l'éclatement de l'os!...

Cependant, après la longue errance en quête de la révélation, la toute dernière ligne du poème semble dénoncer tout cet effort comme une dérision. Malgré son apparente ressemblance avec la ligne précédente (paronymie et répétition), la typographie du poème met bien l'emphasis sur la différence entre les deux, d'abord par l'astérisque qui les sépare et qui en fait des unités équivalentes au niveau

structurel en dépit de la différence de longueur; puis par l'écriture en italique et la présence des guillemets qui donnent plus d'autorité à cette dernière assertion.

II. Deuxième approche.

Suivant le schéma typique de l'ode, le poète chante d'abord le principe qui permettra à la création artistique de prendre forme et au poète d'affirmer son statut prophétique. Ainsi la sécheresse constitue en même temps le prétexte du poème, c'est-à-dire l'événement autour duquel se développe celui-ci mais elle devient aussi une épreuve physique qui "est le signe même de son élection [celle du poète]."¹

Comme l'observe Mircea Eliade, la perte de la chair au point de pouvoir contempler son propre squelette est une expérience mystique importante parmi les pratiques d'initiation des techniques de l'extase puisque l'os est la partie du corps qui peut le mieux résister à l'usure de l'intempérie et du temps et à la décomposition. Par conséquent, "la réduction au squelette marque un dépassement de la condition humaine profane et, partant, une délivrance de celle-ci."² La valeur mystique d'une telle émaciation est de symboliser une renaissance par réintégration de l'homme à la source même de la vie de la même manière que la ré-

¹ Serge Canadas, "Passage de l'équinoxe," *CSJP* 2 (1979): 22.

² Mircea Eliade analyse les diverses implications de cette pratique initiatique dans "La contemplation de son propre squelette," *Le Chamanisme*: 70-72.

immersion dans le chaos de l'amorphe originaire produit un renouvellement spirituel ou un renouveau de la vie animale et végétale. Mais elle possède aussi une valeur métaphysique et ascétique en agissant comme une sorte de rappel des effets du temps qui font de la vie une simple "illusion éphémère en perpétuelle transformation." Par conséquent, la sécheresse symbolise la mort, mais le poète réussit à la dépasser en se situant au-delà, grâce à son imagination.

Le sème "euphorie" qui caractérise l'isotopie sémémique de ce poème au niveau concret, peut donc être identifié comme "purification" au niveau de l'isotopie métaphorique du texte. L'allégement de la terre ayant des conséquences spirituelles et métalinguistiques immédiates, les termes en rapport avec la sécheresse et le manque sont qualifiés de positifs pour le développement spirituel ou pour l'expression linguistique. Ceci est le cas (entre autres) pour les syntagmes:

-*grandes offensives de l'esprit*: la lutte (*affrontements*) de l'homme se concentre sur son aspect spirituel en dépit du corporel et cette action qui est ressentie comme une libération

-*honneur et luxe*: le manque (richesse d'immatérialité) devient la marque d'un privilège donc d'une spiritualisation et purification par rejet de ce qui semblerait être une richesse pour les sens, c'est-à-dire l'assouvissement.

-*grandes hérésies*: les grands renouveaux spirituels tendent à être considérés comme des hérésies par la majorité des adhérents à la lettre de la révélation précédente, alors que

seulement une minorité d'illuminés (*une élite*) reconnaît l'importance spirituelle du changement qui survient après l'épreuve.

Nous pourrions identifier par le terme d'"élection," l'hypogramme qui génère cette première tirade. Parmi les données socioculturelles que présuppose ce terme, on peut inclure le candidat et l'épreuve. Ces deux termes apparaissent dans l'expansion hypogrammatique qui se développe selon la matrice "épreuve initiatique" en code de désert quoique les termes *Sistre de Dieu*, *tendre sa peau d'ânesse* et *tendre son arc* ébauchent déjà le code musical dont il sera question dans la tirade 3. L'épreuve du désert qui a tout reconquis ne représente donc qu'une négativité initiale, laquelle au lieu de détruire l'esprit de *l'Appelé* (*l'élû*), l'incite à lancer son défi afin de contrecarrer les dessins de la nature qui s'acharne contre lui.

La même dérivation hypogrammatique de l'épreuve est à l'origine de la tirade 2, mais le modèle qui correspond à la première laisse est "la voix qui crie dans le désert." Puis, on revient de nouveau au modèle de "dépouillement" utilisé auparavant à propos des animaux, de la terre, de la mer et de l'homme. Cependant cette fois-ci on met l'emphase exclusivement sur l'épreuve au niveau de la terre, la sécheresse étant l'état privilégié pour que *l'esprit de Dieu* se manifeste visiblement (*hâle de clarté*) puisque le sens peut faire corps avec l'objet à même le sol réduit à sa substance essentielle (purifié). Ainsi une ressemblance

s'établît-elle entre la terre desséchée jusqu'à l'exhibition de son texte caché (*signes inconnus*, tirade 5) et le poète réduit à son essence osseuse qui libère sa capacité, cachée auparavant, pour interpréter ces signes.

En outre, cette fébrilité de la terre transforme la tirade en une plaque tournante servant comme introduction au renversement du schéma typique de l'ode qui se produit dans la tirade suivante (3): au lieu de recevoir un message de la divinité pour son peuple, le poète se transforme en médiateur adressant son message prophétique à la terre souffrante personnalisée par la déesse Maïa.¹ En fait, ce renversement des rôles du poète et de la nature s'accompagne aussi d'un renversement temporel généralisé à l'ode entière puisqu'au lieu de chanter un événement passé le poème chante un événement souhaité, prophétisé à partir d'une situation vécue au présent de l'énonciation qui est celle du manque.

Cette prédiction adressée à la terre agit de la même manière que le ferait un récit mythique en opérant un passage du temps profane (*kronos*) qui correspond à la vie finie et segmentée de l'homme au temps sacré du retour cyclique (*kairos*), le seul à pouvoir intégrer la vie et la mort comme

¹ La déesse Maïa est la mère de tous les Bouddhas et la génératrice des formes (différences de la matière) dans lesquelles s'incarne l'âme. Elle a également le pouvoir de dissoudre la forme donc il s'agit d'une totalité: "Maya is a symbolic manifestation of the Hindu trinity of Brahma, Vishnu and Shiva. She embodies creation, sustenance, and destruction, and so is also present iconographically in the imagery of the womb, altar and tomb." Cf., Robert Griffin, *Rape of the lock: Flaubert's Mythic Realism* (Lexington: French Forum, 1988).

deux moments à l'intérieur d'un même cycle. "Tout va sous terre et rentre dans le jeu" affirma Paul Valéry de manière plus succincte dans *Le cimetière marin*. Mais contrairement aux pratiques religieuses qui limitent les intervalles de temps sacré à la durée des célébrations, ce qui en fait un temps d'arrêt par rapport au devenir profane, le rituel poétique intègre ce dernier au sein du temps sacré qui est réglé plutôt par les cycles de la nature, le passage entre les deux types de temps étant assuré par l'exercice de la parole poétique puisque ce sont les injonctions du poète (impératifs et optatifs) qui servent comme élément catalyseur pour déclencher le mouvement rénovateur.

Or cette matrice du "retour de la vie cachée" qui génère la première laisse en code "animal" génère aussi la laisse 3 en code "musique" (*danse, sardanes et chaconnes, basse obstinée, danseuse gaditane, etc...*). Si nous prenons en considération les mouvements décrits dans ces deux laisses par tous les verbes avec le préfixe re- et les allusions à la musique, il semble que l'hypogramme dirigeant la sémiose de cette tirade pourrait être identifié comme "retour cyclique des phases de la nature." Les images qui décrivent ce type de perception correspondent au régime nocturne de l'image dans la terminologie des *Structures anthropologiques de l'imaginaire* de Gilbert Durand, ce qui implique la conversion des valeurs affectives attribuées aux visages du temps, soit par une technique d'euphémisation et d'inversion des "craintes érotiques et charnelles", soit par "la recherche et

la découverte d'un facteur de constance au sein même de la fluidité temporelle [visant à] synthétiser les aspirations à l'au-delà de la transcendance et les intuitions immanentes du devenir."¹ C'est ainsi que la vie, c'est-à-dire l'antidote contre la destruction réalisée par le temps, provient des abris sous terre protégés dans l'intimité et la chaleur de la terre, cette dernière étant l'abîme féminisé et maternel par excellence et par conséquent, la source de la vie et du bonheur.

Cette forme de vie issue des profondeurs se fait aussi le véhicule privilégié de la couleur qui, tout comme la nuit, renvoie à la féminité substantielle. Ainsi le *noir d'opium* et le *sépia* incitent au repos et au rêve alors que les tonalités aquatiques du bleu et du vert jouent le rôle d'un tranquillisant puisque elles sont associées au calme et au repos de la profondeur maternelle. Le tout étant harmonisé par le mouvement ondulatoire des couleuvres dont la beauté et la sensualité est soulignée par la référence intertextuelle au personnage de Madame la Duchesse Sanseverina (Stendhal, *La chartreuse de Parme*).

De la même manière que la couleur représente la dissolution de la substance, la musique joue un rôle d'adaptation et d'assimilation par rapport à la durée car elle symbolise "une régression vers les aspirations les plus primitives de la psyché mais aussi le moyen d'exorciser et de

¹ Gilbert Durand: 224.

réhabiliter par une sorte d'euphémisation constante la substance même du temps."¹ Les images musicales sont donc l'une des formes que prend l'effort humain pour maîtriser la fuite du temps et ceci est vrai surtout pour la chaconne et la sardane dont le principe musical relève de la recherche d'une unité sous la diversité puisque les deux se caractérisent par la présence d'une *basse obstinée* qui soutend des variations thématiques.² L'utilisation des images musicales pour illustrer l'action de la pluie souligne ainsi le rôle de cette dernière comme élément de liaison dans le schéma de création présenté dans le poème. En outre les instruments musicaux mentionnés (le *tambourin* et l'*arc*) ont un symbolisme complexe dans les rituels extatiques; non seulement ils permettent à l'officiant du rituel de se préparer à l'expérience mystique, mais en plus ils constituent un microcosme avec ses trois domaines du ciel, de

¹ Gilbert Durand: 256. Selon cet auteur, les fusions mélodiques et l'enrichissement des couleurs ne sont que deux variations d'un archétype de la féminité qui correspond à l'abyssus maternel (antiphrase de la femme fatale) d'où les images de retour aux sources originelles, caractéristiques de ce type d'imagination.

² Les images musicales constituent, en effet, l'une des formes de la structure harmonique qui caractérise l'imagination synthétique du régime nocturne de l'image, laquelle cherche à réaliser une harmonisation des contradictions même les plus flagrantes. Cf., Gilbert Durand, "structures synthétiques de l'imaginaire et styles de l'histoire.": 399-410.

la terre et de l'enfer, tout en fournissant les moyens pour établir une communication entre les trois.¹

Le rôle médiateur de l'instrument musical acquiert une importance évidente en vue de la toute première image du poème qui faisait de la terre un tambour gigantesque ayant comme peau la couche de sécheresse: nous retrouvons une fois de plus la transformation en adjuvant pour la création, d'un élément cosmologique associé communément avec la stérilité et l'usure. La fonction de la création poétique comme celle des techniques chamaniques est ainsi envisagée en tant que passage d'une dimension à une autre ou connaissance du mystère qui régit la rupture des domaines cosmiques. Cette valeur heuristique de la poésie est appuyée par la présence *conciliatrice et médiatrice* de Maïa, qui comme tous les autres éléments harmonisants dans cette tirade, contribue à l'établissement d'un équilibre au niveau du seuil. En outre, comme l'observe Steven Winspur, sa présence sert à justifier l'autorité du songe en tant que réalité idéale.²

Un troisième groupe d'images caractéristique du régime nocturne est celui de l'abîme qui apparaît dans la laisse 2, générée par des variantes du modèle de "abyssus abyssum

¹ Mircea Eliade a étudié le rôle symbolique et les fonctions magiques du tambour, remplacé parfois par l'arc, dans "Le tambour chamanique," *Le Chamanisme*: 159-165.

² "Perse expands her status as earth-goddess (celebrated in spring festivals in Roman times) to turn her into a divine justification for the reality of dreams, and for the ideal world to which they point." Steven Winspur, *Saint-John Perse and the Imaginary Reader* (Genève: Droz, 1988): 163.

invocat" et qui fait de la terre un double de l'homme, le mouvement créateur étant amorcé chez les deux grâce au désir:

homme	terre
-l'homme encore, tout abîme, se penche sans grief sur la	[O terre] l'abîme de tes nuits
nuit de son cœur.	
-battements du cœur	battement sous terre

La fonction imaginaire de l'abîme dans cette laisse est semblable à celle qu'il avait dans la laisse précédente; tout sentiment d'angoisse qu'il puisse évoquer par sa profondeur insondable disparaît face à sa fonction comme source de vie: *que de merveilles encore montent vers nous de l'abîme de tes nuits!* Ainsi l'abîme de l'inconscient, source de merveilles inconnues pour l'homme conscient, trouve son semblable dans l'abîme insondable de la nature, dont l'espace en expansion (*Nomades tous les sables*) est l'image de l'errance de l'homme à la recherche jamais atteinte du divin. Le motif du nomadisme remplit aussi un rôle symbolique par rapport à la création poétique: tout comme les dunes demeurent toujours des dunes malgré les changements externes, le souvenir du poète survit *moulé* dans son oeuvre malgré la mutation de la mort.

Après son discours prophétique à la terre, le poète-héros commence la narration de son faire, de son activité idéale (tirade 4) qui correspond à la matrice "hérésie poétique". Cependant il ne s'agit pas d'un récit d'actions accomplies dans le passé, mais plutôt de ce qu'il envisage comme l'idéal de son métier. Le premier aspect pris en

considération est la temporalité, catégorie dans laquelle la durée de la vie humaine contraste avec la qualité du temps nouveau (de la création) puisqu'il est défini comme étant hors mémoire, c'est donc une sorte de présent éternel qui ne se nourrit pas du passé.

Le deuxième aspect de cette hérésie est la transgression dont la source est le désir de l'absolu, l'insatisfaction permanente des limites qui met l'homme au même niveau des dieux. Ce désir sans limite constitue donc à lui tout seul une autre des caractéristiques de l'hérésie, aboutissant à une sorte de fléau par usure réciproque lequel tend à faire disparaître le langage, rongé par ses propres composantes (les mots). Or une telle disparition permet de retrouver le souffle divin inspireur de la création idéale puisqu'une fois que les formes linguistiques disparaissent, il peut y avoir une adéquation parfaite du sens avec l'objet signifié ce qui constitue l'épiphanie de la présence recherchée. L'heure désignée pour une telle révélation est Midi, moment zénithal de paroxysme chargé de duplicité à cause de l'intensité solaire qui, au lieu de permettre la vision idéale, aveugle par excès de lumière.

Le faire du poète aboutit dans la tirade 5 à l'hypogramme de "*Furor poeticus*." La matrice correspondante, "combustion," se manifeste comme passion au niveau spirituel et comme incendie au niveau de la terre. Ainsi par l'action de la fièvre du désir, la passion met à découvert un nouveau type de perception chez le poète de la même manière que la

chaleur interne libérée par le chaman pendant le rituel initiatique lui permet de voir l'avenir ou ce qui reste caché pour les autres dans la nuit de la matière.¹ Manifestée sous forme de feu, cette vision met à découvert les signes inconnus de la terre qui apparaissent à la place des signes calcinés de l'activité de l'homme (*Où furent les seigles , le sorgho, fume l'argile blanche*). Le feu marque ainsi la fin d'une période mais il est aussi "à la fois l'instrument d'une fécondité et d'une fertilité et le devenir de l'esprit."² L'inspiration poétique est donc conçue en termes classiques de *furor poeticus*, pouvoir sacré qui relie le poète au héros et au chaman par la propriété qu'ont les trois de dépasser la condition humaine lors de la possession de leurs corps par une force sacrée. Malgré cette capacité, l'impossibilité d'atteindre l'idéal reste toujours présente à l'esprit du poète qui reconnaît des *pistes mensongères* dans les routes d'exode.

Une telle régénération du temps produite par l'action du feu correspond au schéma archétypale de la combustion universelle qui constitue une pensée optimiste, malgré les apparences, étant donné qu'après la catastrophe la terre est

¹ "The neophyte ends by obtaining the 'flash' or 'illumination' (*gaumaneg*), and this mystical experience both lays the foundation of a new 'sensibility' and reveals to him capacities of extrasensory perception." Mircea Eliade, *Myths, Dreams and Mysteries*: 83.

² Serge Canadas: 26.

restaurée à sa pureté primitive.¹ L'adhésion du poète à la croyance de l'Eternel Retour s'oriente dans le même sens que l'utilisation des images du Régime Nocturne, dont la présence a déjà été signalée; elle révèle une attitude défensive de l'individu vis-à-vis de la destruction produite par le temps.

Tout en conservant le même hypogramme, l'avant-dernière tirade envisage la brûlure comme transgression temporelle, étant donné que la création se manifeste dans un éclat instantané sans que l'on puisse contrôler sa provenance ni son destin. Mais on reconnaît la grandeur de l'homme justement à cette fulguration qui le pousse jusqu'à la source de la vie bien qu'il connaisse l'impossibilité de faire durer un tel moment.

Dans le cadre de cette perception de la vie comme un retour cyclique, que le poète développe le long du poème, deux interprétations semblent possible pour la dernière laisse. Si nous prenons le syntagme nominal *Singe de Dieu* en tant que synonyme de Satan (*Simia Dei*), la dernière injonction du poète aurait comme fonction de congédier le diable qui vise à faire désespérer l'homme par l'idée de la mort. Ainsi grâce à son art, le poète peut dépasser le désespoir de l'anéantissement total sinon la mort physique elle-même. Une telle interprétation renforcerait ainsi le motif implicite au poème: "*ars longa, vita brevis.*"

¹ La croyance à la destruction de la terre par le feu s'est originée en Babylone mais elle était commune dans le monde romain jusqu'au IIIe siècle. Cf., Mircea Eliade *The Myth of the Eternal Return*: 87-88.

Cependant, une deuxième interprétation semble possible, vue la signification qu'a le singe pour Saint-John Perse. Dans une lettre à Archibald Mac Leish, Perse parle, au sujet du dédoublement, de la croyance d'une tribu aborigène de Bornéo:

L'homme libère chaque soir 'son double', qui sous la forme très honorable d'un singe, va perpétrer toute la nuit les plus extrêmes et belles entreprises auxquelles le pauvre esclave diurne n'a pas accès; mais il est interdit, en plein jour, d'évoquer la moindre liaison entre les deux êtres. Je souscris des deux mains à un tel acte de foi. (OC: 549).

Qui plus est, une de ses lettres à l'étrangère (Lilita Sanchez Abreu) est signée "De tout cœur, avec mon Macaque. A."¹ Il considère donc (par plaisanterie ou sérieusement) le singe comme le double inconscient ou spirituel de l'homme. Par conséquent, l'injonction serait adressée à son double, mais son sens relève encore de l'optimisme puisqu'une trêve n'implique pas une fin mais plutôt un temps d'arrêt avant la reprise d'hostilités.

III. Approche métatextuelle

Quoique les allusions métatextuelles soient moins nombreuses dans ce poème que dans les autres trois, elles sont décisives de par la lucidité de l'attaque que le poète semble lancer contre sa propre création.

Le poète s'identifie clairement à deux reprises comme l'Appelé avant de devenir *l'homme en Dieu* (tirade 6). Comme

¹ *Lettres à l'Etrangère* textes réunis et présentées par Mauricette Berne: 80. Dans la note 2, à la même page, l'auteur mentionne aussi deux autres cas où Perse aurait utilisé le mot "macaque" au sens du double de l'individu.

nous l'avons déjà exprimé, ce statut est acquis à la suite d'une épreuve purificatrice par le feu qui confirme son élection et autorise son discours prophétique lequel place le temps de la révélation dans l'avenir, comme un songe en dehors du poème.

Le type de travail suggéré par le texte comme nécessaire pour le renouveau de la création poétique est la purification par le feu qui faisant disparaître toute trace des textes précédents permet le surgissement du sens nouveau à même le sol de la terre, faisant corps avec celle-ci. Or cette *fascination au sol du signe et de l'objet* c'est-à-dire l'intégration vivante de sujet à son objet est l'une des conditions principales que Saint-John Perse impose à la poésie, à juger par ses déclarations faites en 1956 à la *Berkeley Review* sur l'expression poétique en France:

Faisant plus que 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, (OC, 566)

Curieusement une telle conception de la poésie serait déterminée, d'après lui, par un appauvrissement matériel caractéristique du français, qui agirait comme la sécheresse en poussant la langue à tirer le maximum de son dépouillement. Par conséquent le paysage décrit par le poème représente l'état de la langue, au sens du dépouillement des signes incitant l'auteur à travailler au niveau abstrait, mais il représente aussi la sécheresse de la création

poétique qui hantée par l'accumulation d'intertextes se voit forcée à l'exode permanent, à la recherche du texte idéal pas encore énoncé mais dont la réalité est rêvée comme une possibilité existante ailleurs.

Cependant l'autorité de l'énonciateur semble impuissante à contrôler le chemin que ses paroles suivront puisqu'une fois énoncés, les mots deviennent *sans office et sans alliance*; ils se détachent de l'objet signifié pouvant entrer dans toutes sortes d'associations nouvelles d'où le rôle de destruction du code dont le poète les accuse.

Si nous prenons en considération le souhait qui soutend la totalité du poème, pour ce qui est de la création poétique idéale, le songe semble en être le moteur principale avec son temps spécifique (*heures dementielles*) et son instrument de communication différente du langage codé:

Sistre de Dieu, sois-nous complice. (tirade 1, laisse 3)
O temps de Dieu, sois-nous comptable. (tirade 4, laisse 2)
O temps de Dieu, nous seras-tu enfin complice? (tirade 4, l. 4)
O temps de Dieu, sois-nous propice. (tirade 6, verset 3)
Songe de Dieu, sois-nous complice. (tirade 6, verset 5)

Cependant la toute dernière ligne du poème détruit tous ces espoirs en dénonçant leur existence comme un simple truc du poète qui se veut un mime du créateur: "*Singe de Dieu trêve à tes ruses!*" D'après une telle conception critique, la poésie serait uniquement un espace dans lequel l'homme imite, tout en étant parfaitement conscient de son impuissance, un absolu idéal mais impossible d'atteindre.¹ En fait, ceci confirme les

¹ Selon Steven Winspur ce poème constitue une déconstruction de toute la production préalable de Saint-John

images qui décrivent le moment de la création en termes de lucidité extrême mélangée à l'aberration ou à l'insolite total: aberration par rapport aux habitudes dans lesquelles s'endort l'humanité mais lucidité de briser ces habitudes de pensée afin d'affiner cette dernière à la perception d'une nouvelle dimension, celle du songe poétique qui est une surrationalité:

La véritable inconséquence de Nietzsche, ce Grand Maître inquisiteur, est qu'il n'ait su mener plus loin l'inquisition de ses inconséquences: jusqu'à ce point final de l'explosion et de la fulguration, où l'irrationalisme découvrirait enfin les voies d'un surrationalisme. (OC :741)

Perse, d'abord à cause cette dénonciation de la poésie comme une imitation de l'Autre illusoire de l'homme mais aussi parce que l'apparition de *Chant pour un équinoxe* (dont *Sécheresse* est le poème introducteur) trois ans après la publication des *Œuvres Complètes*, en fait un supplément qui mine la validité du corpus tout entier. Cf, "Reading Reading: *Chant pour un équinoxe*," *Saint-John Perse and the Imaginary Reader*: 157-81.

CONCLUSION

L'exil social, que nous avons identifié dans l'introduction de ce travail comme une constante de base déterminant l'attitude de Saint-John Perse envers le monde, se retrouve aussi comme facteur déterminant dans le contenu de l'œuvre, sous forme d'errance permanente identifiée à la vie elle-même. Par conséquent, plus que la possibilité d'atteindre un lieu idéal où pouvoir s'installer définitivement, c'est le mouvement même de l'exode qui compte pour cette poésie de l'exil à la base de la condition humaine.

L'errance signifie une remise en question de tout ce qui devient figé comme les institutions sociales, ou qui aspire à la fixité comme la création littéraire dont la forme écrite vise à la permanence. Pour seconder cette entreprise de libération, le poète se sert de la puissance destructrice des éléments en les utilisant comme alliés de la fureur poétique: la pluie produit un lessivage violent de la tradition inscrite dans la mémoire, la neige masque toute trace des activités humaines avec sa couche de blancheur unie, le vent disperse toutes les bornes qui limitent le mouvement libre et la sécheresse brûle les traces du passé inscrites sur la surface de la terre. L'activité iconoclaste des éléments rend

ainsi le monde à sa disponibilité et pureté premières, ce qui permet le renouvellement de la vie par un acte créateur réalisé dans un monde qui n'a plus d'histoire, de la même manière que la création dans la genèse se fait dans un monde qui n'a pas encore d'histoire.

La mise en scène d'un type différent de destruction dans chaque poème témoigne du goût persien pour la catastrophe, ce qui est aussi le propre des mythes les plus anciens sur le devenir cyclique de l'univers comme c'est le cas des doctrines héraclitéennes ou du çivaïsme auquel le poète souscrit ouvertement:

Les pires bouleversements de l'histoire ne sont que des rythmes saisonniers dans un plus vaste cycle d'enchaînements et de renouvellements.[...] Les civilisations mûrissantes ne meurent point des affres d'un automne, elles ne font que muer. L'inertie seule est menaçante. Poète est celui-là qui rompt pour nous l'accoutumance. (Poésie, OC: 446)

Dans un tel schéma historique, naître, mourir et se régénérer sont les trois moments essentiels du cycle vital de la nature dont la force de base est le mouvement continu. Par conséquent il est impossible de s'arrêter dans un des stades; il faut toujours suivre le mouvement cosmogonique.¹ Or comme la destruction de l'ancien ordre est la condition nécessaire et indispensable pour que la nouvelle création puisse surgir, le jugement moral sur le bien ou le mal qu'une telle catastrophe crée au niveau de l'homme disparaît face à

¹ Ce cycle correspond à l'acquisition de la connaissance de la vérité qui est représentée dans les rites d'initiation. Mircea Eliade, "Symbolism of the Initiatory Death," *Myths, Dreams and Mysteries*: 223-28.

la fraîcheur et la beauté nouvelle qui en est le résultat.¹ Ainsi les quatre phénomènes météorologiques remplissent une double fonction: par rapport au monde, ils transforment le paysage, et par rapport à l'homme ils signalent son statut privilégié comme créateur.

De tels cataclysmes aboutissent à l'effacement d'un lieu précis² étant donné que la régularité du paysage, résultat du lissage réalisé par la force météorologique, ne permet plus aucun repérage. Pourtant, c'est justement dans ce dehors illimité et sans traces, lieu par excellence de l'absence, que le poète conçoit la possibilité de l'ouverture sur un autre monde, celui de la pensée pure qui serait la totalité de la présence, c'est-à-dire le revers de l'effacement. Cependant un tel idéal de pureté est tout à fait immatériel. Il ne saurait pas demeurer idéal en tombant dans l'imperfection de la matière, de la forme, qui est le signifiant. C'est pourquoi "la grandeur [du poème] dépend justement de ce qu'elle demeure muette et qu'elle ne tombe pas dans le corps du signifiant."³ Le poème se doit donc de simuler la purification idéale du langage jusqu'à

¹ "On the human plane, beauty is indissolubly linked with the presence of the great forces which create us, which make use of us, or which bind us (HP, 665). Conversely ugliness is the visible sign of their absence." René Galand: 138.

² Une synthèse de trois techniques différentes utilisées afin de produire cet effacement est donnée par Eveline Caduc dans "L'annulation des lieux" *ESJP* 1 (1980): 99-110.

³ Steven Winspur, "Exil signifiant: le signifiant en exil.": 37.

l'incorporéité qui rendrait le signifiant transparent vis-à-vis de son signifié et non pas en exil, comme il l'est dans le langage ordinaire, coïncé entre la pureté du sens et la matérialité du signe.

Ce lieu effacé, idéal pour la création poétique, correspond aussi au lieu désertique que le souffle de Dieu choisit comme lieu d'énonciation privilégié dans le récit biblique de la genèse. Selon Marie-Laure Ryan, il serait donc possible de lire les poèmes météorologiques comme l'expression d'une cosmologie qui intègre "les mouvements de l'union et de la séparation dans le schème d'un devenir cyclique"¹ qui reproduit la structure des narrations bibliques sur la création et le déluge offerte par Matthieu Casalis. Cette structure comprend deux mouvements symétriques de disjonction et de conjonction du sec et de l'humide, qui malgré la direction opposée du mouvement, convergent toujours dans la vie, par annulation réciproque de la domination de l'un sur l'autre. Le tableau suivant, donné par Casalis, illustre clairement ce cycle qui s'applique aussi aux quatre poèmes météorologiques:²

¹ Marie-Laure Ryan, "Genèse du discours et discours de la genèse: *Pluies et Neiges* de Saint-John Perse," *Stanford French Review* V (1981): 352.

² Voir Matthieu Casalis, "The Dry and the Wet: A Semiological Analysis of Creation and Flood Myths," *Semiotica* 17, 1 (1976): 58.

DISJONCTION DU SEC ET DE L'HUMIDE
(création de la terre)

destruction
par extrême
humidité

vie

destruction
par extrême
sécheresse

CONJONCTION DU SEC ET DE L'HUMIDE
(création de l'homme)

Quoique le récit biblique n'offre pas d'exemple symétrique pour le déluge, d'une destruction par extrême disjonction du sec et de l'humide, Mircea Eliade donne l'exemple de la doctrine chaldéenne de la "Grande Année" selon laquelle la destruction périodique de l'univers alterne entre le déluge du Grand Hiver et la destruction par le feu dans le solstice d'été de la Grande Année.¹

Pluies, le premier poème météorologique, se situe entre le moment de la conjonction extrême de l'eau et de la terre - sorte d'ablution rituelle qui submerge la matière dans le chaos de l'amorphe- et le moment de la création par disjonction des deux éléments en plus haut lieu. La disjonction comme principe de création est actualisée dans *Vents*: la force des vents apporte le renouveau grâce au triage qu'elle fait du vieux et du nouveau, du passé et du présent. Mais le procès de disjonction mené trop loin aboutit au paysage décrit en *Sécheresse* qui constitue une autre forme de purification de la matière. Pourtant cette sorte de

¹ Mircea Eliade, *The Myth of the Eternal return*: 87.

baptême par le feu révèle le potentiel spirituel de l'homme et laisse la matière prête pour le renouveau qui vient après, lorsque *les pluies nomades* font surgir la vie de par leur contact avec la terre. Et finalement, le moment de création par conjonction est représenté en *Neiges*: l'état solide dans lequel se présente l'eau lui empêche de glisser pour pouvoir plutôt épouser la matière afin de la purifier en vue de faire surgir la création.

La complémentarité de ces poèmes dans un tel cycle de la création est marquée par des différences qui tiennent surtout à la nature de l'élément météorologique comme son état physique et le type d'interaction qui se produit entre lui et la terre (passagère ou durable) ou entre lui et le poète, ce qui détermine aussi des différences dans la disposition mimétique du texte écrit. Mais leur appartenance au même cycle leur donne des caractéristiques communes aussi, telles que le rôle du poète comme médiateur, l'effacement qui fait surgir la nouvelle création, l'importance des heures liminaires pour la révélation (midi, l'aube, minuit) et la recherche du souffle créateur (voir tableau ci-joint).

Les quatre poèmes deviennent ainsi des inscriptions décrivant le processus suivi par une re-crédation poétique née du silence qui est le produit de l'effacement des intertextes précédents réalisé par la violence des éléments. La confusion qui se crée dans le texte entre le souffle de l'inspiration poétique et le souffle de la création divine textualise cette dernière en insistant, par ressemblance, sur l'originalité de

la création poétique et sur le statut du poète comme demiurge: *au fil de l'herbe et de la brise, se fait sentir à l'homme l'haleine du divin [...] fascination au sol du signe et de l'objet.*

Par ailleurs, l'utilisation des éléments comme adjuvants pour le déchiffrement du texte de la terre conduit à une cosmification de l'écriture laquelle devient ainsi une composante à part entière de l'univers au même titre que les éléments: le vent découvre les *écritures nouvelles* qui se forment aux *feuilles jointes des grands schistes*, la pluie permet de lire la terre *abluée des encres du copiste*, la neige crée un texte (tissu, linge) *plus frais pour la brûlure des vivants*, et la sécheresse fait craquer la terre pour qu'elle montre ses *clavicules jaunes gravées de signes inconnus*.

Ainsi ce principe, que Claude Vigée identifie comme "souffle original," non seulement transforme souvent le paysage décrit dans le poème en *déroulement des plus beaux textes de ce monde*, mais en plus, c'est lui qui fait du poème "l'hiéroglyphe de l'autre création qui lui reste cosubstantielle"¹ sans toutefois avoir recours à une transcendance en particulier. Or du moment que le poète affirme sa maîtrise des éléments dans le poème, le texte semble contenir la puissance cosmologique de chaque élément, surtout du fait que l'auteur s'impose comme mission poétique

¹ Claude Vigée, "La quête de l'origine dans la poésie de Saint-John Perse": 216.

de capturer *Non point l'écrit, mais la chose même. Prise en son vif et dans son tout.* Evidemment ceci n'implique pas une matérialisation au sens propre du terme de la chose dans le texte, mais plutôt la présence de la chose en tant que "mode de connaissance," nous rappelle Thorsten Greiner. C'est-à-dire en tant qu'interaction entre la réalité et la conscience.

Mais une force élémentaire ne meurt jamais, survit à toutes les catastrophes historiques et l'implication de cette nature cyclique pour la poésie est que le texte qui la contient, enferme un principe garantissant son éternité. Pour l'auteur exilé, qui n'a plus de lieu natal auquel se rattacher autre que sa maîtrise de la langue, et qui a perdu la possibilité de laisser une empreinte de son parcours sur la terre par son action diplomatique ou par une descendance, l'alliance des éléments pour son œuvre poétique semble être le moyen idéal de dépasser le *pathos* de la condition humaine en achevant un monument *aere perennius*.

TABLEAU No 7
Tableau comparatif des quatre poèmes

TRAITS EN COMMUN

	<i>Pluies</i>	<i>Neiges</i>	<i>Vents</i>	<i>Sécheresse</i>
catastrophe	orage qui nettoie	couche qui camoufle	souffle qui enlève	feu qui calcine
recherche de l'absolu	fraîcheur d'haleine, haleine de mensonge	souffle à naissance	souffle original	haleine du divin
annulation du lieu	déplacement	uniformité	énumération	uniformité
intermédiaire	Le Poète, le Seigneur du rire	le Poète-explorateur	Le Poète-Shaman, l'Ecouteur Narrateur, Maître du chant.	L'Appelé, l'homme en Dieu
heure liminaire	le soir	l'aube	premières heures du matin	Midi

DIFFERENCES

	<i>Pluies</i>	<i>Neiges</i>	<i>Vents</i>	<i>Sécheresse</i>
couleurs	vert et jaune	blanc	noir	teintes solaires
état de l'élément	liquide ruisselant	solide	insaisissable, force en croissance	sables "mouvants"
disposition du texte	longueur progressive	blocs réguliers	irrégularité	cri final
structure du poème	narrative au passé	thématique au passé	narrative et thématique	narrative prophétique
langage idéal	libéré de tradition	<i>Ursprache</i>	évolution permanente	signes inconnus
geste créateur	séparation de la terre et de l'eau passé	épouser ici et là-bas, présent et	séparer le vieu du nouveau	découvrir l'essentiel

BIBLIOGRAPHIE

I. Œuvres de Saint-John Perse.

A. Poésie.

Eloges, OC: 7-53

La Gloire des rois, OC: 57-85.

Anabase, OC: 89-117.

Exil, OC: 123-37

Pluies, OC: 139-54.

Neiges, OC: 155-63.

Poème à l'étrangère, OC: 167-71.

Vents, OC: : 177-251.

Amers, OC: 257-386.

Chronique, OC: 389-403.

Oiseaux, OC: 409-26.

Chanté par celle qui fut là, OC: 431-33.

Chant pour un équinoxe, OC: 437-38.

Nocturne, *Nouvelle Revue Française* 241 (1973): 1-3.

Sécheresse, *Nouvelle Revue Française* 258 (1974): 3-9.

B. Discours et déclarations concernant la poésie:

-Discours:

Poésie, OC: : 443-7.

Pour Dante, OC: : 449-59.

-Hommages, OC: 463-543.

-Témoignages littéraires, OC: 547-80.

C. Lettres

-Lettres de jeunesse, OC: 643-806.

-Lettres d'Asie, OC: 807-896.

-Lettres d'Exil, OC: 897-1083.

-*Lettres à l'étrangère*, Textes réunis et présentés par Mauricette Berne. Paris: Gallimard, 1987.

II. Œuvres intégralement ou partiellement dédiées à Saint-John Perse.

Abell, Marcelle Achard. "Heidegger et la poésie de Saint-John Perse." *Revue de Métaphysique et Morale* 71, No 3 (1966): 292-306.

Agosti, Stefano. "Instance phatique et construction du poème chez Saint-John Perse." *CSJP* 3 (1980): 73-97.

Aiken, Conrad. "La création poétique dans *Pluies*." *HP*: 441-42.

Aquien, Michèle. "Saint-John Perse et le Cratylisme." *Information Littéraire* 39 (1987): 62-7.

-----. *Saint-John Perse: L'être et le nom*. Seyssel: Champ Vallon, 1985.

Archambault, Paul J. "Westward the Human Spirit: Saint-John Perse's Vision of America." *Papers on Language and Literature* 23 (1987): 365-81.

Autrand, Michel. "Saint-John Perse et Claudel (1904-1914)." *Revue d'Histoire Littéraire de la France* 78 (1978): 355-78.

Baker, Peter. "The Sexuation of Poetic Language in Saint-John Perse's *Anabase*." *French Forum* 12 (1987): 110-18.

Bancquart, Marie-Claire. "Saint-John Perse: des préoriginaux aux textes." *Revue d'Histoire Littéraire de la France* 78 (1978): 414-19.

Benamou, Michel. "Le Chant de la Terre dans *Chronique*." *HP*: 522-25.

Blin, George. "Résumé des cours de 1968-1969." *L'Annuaire du Collège de France* 69e année (1969-70): 534-39.

Bollack, Jean. "En l'an de paille." *HP*: 473-79.

Bosquet, Alain. *Saint-John Perse*. Ed. augmentée. Paris: Seghers Coll. Les Poètes d'aujourd'hui, 1960.

Bounoure, Gabriel. "Saint-John Perse et l'ambiguïté poétique." *HP*: 91-87.

Bracher, Nathan J. "La Conjuración du poète et de la chose: objectivisme de Saint-John Perse." *Revue des Lettres Modernes* 818-823 (1987): 13-26.

-----. "En quête radicale de Saint-John Perse: simplicité, duplicité de l'étymologie?" *French Review*, Vol. 61, No. 2, (December 1987): 187-93.

Breton, André. "Surréaliste à distance..." *HP*: 384.

Caduc, Eveline. "L'annulation des lieux." *ESJP* 1 (1980): 99-110.

-----. *Saint-John Perse: Connaissance et création*. Paris: José Corti, 1977.

-----."Savoir et connaissance." *ESJP* 2 (1980): 359-64.

- Cailler, Bernardette. "Saint-John Perse devant la critique antillaise." *Stanford French Review* 2 (1978): 285-99.
- Caillois, Roger. *Poétique de Saint-John Perse*. Paris: Gallimard, 1972.
- . "Reconnaissance à Saint-John Perse." *Nouvelle Revue Française* 278 (1976): 33-44.
- Calin, William. "Saint-John Perse." *Nine Centuries of the Epic in France*. Toronto: University of Toronto Press, 1983. 316-80
- Canadas, Serge. "Passage de l'équinoxe." *CSJP* 2 (1979): 19-33.
- Cellier, Pierre. "Linguistique et littérature: Lecture d'un poème de Saint-John Perse." *ESJP* 1 (1980): 39-60.
- . "Mots et savoirs: présence des grandes civilisations dans l'œuvre poétique de Saint-John Perse." *ESJP* 2 (1980): 229-248.
- Charpier, Jacques. *Saint-John Perse*. Paris: Gallimard, 1962.
- Churchman, Anne. "L'énumération chez Saint-John Perse." *HP*: 480- 88.
- Cioran, E. M. "Saint-John Perse ou le vertige de la plénitude." *HP*: 220-25.
- Clancier, Georges-Emmanuel. "En marge du Surréalisme." *De Rimbaud au Surréalisme*. Paris: Seghers, 1959. 20-21
- Claudé, Paul. "Un poème de Saint-John Perse: Vents." *HP*: 43-52.
- Claverie, André. "Une poésie de la célébration." *CSJP* 4 (1981): 85-114.
- Colliot, Henri. "Une langue pure et gagée." *ESJP* 2 (1980): 261-68.
- Corzani, Jack. *Saint-John Perse et la tentation baroque*. *Revue des Lettres Modernes* 818-823 (1987) : 171-89.
- Deguy, Michel. "Le chant de Saint-John Perse." *HP*: 226-32.
- Diéguez, Manuel de. "Une Critique créatrice." *HP*: 529-32.
- Doumet, Christian. "La production du texte: *Midi, ses fauves, ses famines...*" *ESJP* 1 (1980): 27-38.

- Elbaz, Shlomo. *Lectures d'Anabase de Saint-John Perse: Le désert, le désir.* Genève: Editions l'âge de l'homme, 1977.
- . "Savoir des mots, saveur des mots." *ESJP* 2 (1980): 379-391.
- Eliot, T. S. Préface d'*Anabasis*. London: Faber & Faber, 1959. 9-12
- Erba, Luciano. "Ces qualités pures les perpétuer." *CSJP* 1 (1978): 37-43.
- Favre, Yves-Alain. "Réflexions sur le problème de l'image chez Saint-John Perse." *ESJP* 1 (1980): 111-18.
- . *Saint-John Perse: le langage et le sacré.* Paris: José Corti, 1977.
- . "Le Savoir des images dans le premier chant de *Vents*." *ESJP* 2 (1980): 365-78.
- Foucart, Claude. "Le poète et le diable: Saint-John Perse et Herbert Steiner." *CSJP* 4: 67-82.
- Frédéric, Madeleine. "Arbitraire du signe et remotivation poétique." *CSJP* 5 (1982): 111-21.
- . "Douceur et continuité dans *Neiges*." *ESJP* 3 (1981): 53-84
- . "Jeux sémantiques." *ESJP* 2 (1980): 169-178.
- . "La Répétition dans *Amers*: Quelques aspects de son rôle imitatif." *CSJP* 1 (1978): 125-36.
- . *La Répétition et ses structures dans l'œuvre poétique de Saint-John Perse.* Paris: Gallimard, 1984.
- Galand, René. *Saint-John Perse.* Twayne's World Author Series. New York: Twayne Publishers, 1972.
- Gaspar, Lorand. "De la plénitude." *CSJP* 4 (1981): 27-41.
- Gateau, Jean-Charles. "Outre-empire", "Tombeaux" et "Yeuse." *Abécédaire Critique.* Genève: Droz, 1987.
- Gibert, Pierre. "La Bible et les mythes assyro-babyloniens dans l'œuvre poétique de Saint-John Perse." *ESJP* 2 (1980): 201-212.
- Girard, René. "L'Histoire dans l'œuvre de Saint-John Perse." *HP*: 548-57.

- Glissant, Edouard. "Saint-John Perse et les Antilles." *Le Discours antillais*. Paris: Seuil, 1981. 430-35
- Gontard, Marc. "Atlantisme et nomination." *ESJP* 2 (1980): 293-314.
- . "La métaphore du texte (Ecriture et in-signifiante dans *Neiges* de Saint-John Perse)." *ESJP* 1 (1980): 73-86.
- Goodhart, Lynne Howard. "Saint-John Perse et la voie du songe véridique - pour une esthétique de la réintégration." *Revue des Lettres Modernes* 818-823 (1987): 83-92.
- Greiner, Thosten. "Analyse fonctionnelle de *Neiges*." *ESJP* 1 (1980): 3-21.
- . "La Mantique du poème." *CSJP* 2 (1979): 79-104.
- . *Poetische Gleichung: Funktionale Analyse moderner Lyrik am Beispiel von Saint-John Perse's "Neiges"*. München: Wilhelm Fink Verlag, 1977.
- . "La réception de l'Etranger." *ESJP* 3 (1981): 17-28.
- Grollier, Véronique. "La négation du livre au profit de la parole chez Saint-John Perse." *L'Ecole des Lettres* II, No 11 (1986-87): 41-6.
- Guerre, Pierre. "Dans la haute maison de mer. Rencontres avec Saint-John Perse." *Cahiers du Sud* 352 (Oct.-Nov. 1959): 344-354.
- Henry, Albert. "*Amers*" de Saint-John Perse. Paris: Gallimard, 1981.
- . "*Anabase*" de Saint-John Perse. Paris: Gallimard, 1983.
- . "Une Lecture d'Amitié du Prince." *CSJP* 1 (1978): 67-89.
- . "Questions de terminologie." *CSJP* 2: 149-51.
- Jackson, Elisabeth R. "*Elôges*: Cadre et récit." *French Forum* 3 (1981): 250-58.
- Kao, Shushi. "Espace et imaginaire chez Saint-John Perse." *Revue des Lettres Modernes* 818-823 (1987): 121-151.
- . "Une poétique des figures: Oiseaux de Saint-John Perse". *Neophilologus* 69 (1985): 352-64.

- Kemp, Friedhelm. "Le souffle du monde dans l'œuvre de Saint-John Perse." *CSJP* 1 (1978): 19-33.
- Knodel, Arthur. "The Imagery of Saint-John Perse's *Neiges*." *Publications of the Modern Language Association of America*. vol. 70 (March 1955): 5-18.
- . *Saint-John Perse: a study of his poetry*. Edinburgh: University Press, 1966.
- Koch, Kenneth. "Saint-John Perse's New Poem (*Amers*). " *Evergreen Review* 2, no. 7, (1959): 217-19.
- Lacour, Thérèse. "Célébration d'une rencontre entre l'homme, le temps et l'éternité." *Revue des Lettres Modernes* 818-823 (1987): 27-40.
- Laden, Richard Allen. "La Matrice d'un lot d'images persiennes." *CSJP* 3 (1980): 101-128.
- . "Les relais du verbe: Perse's Reticular Rhetoric." *Glyph* 4 (1978): 156-88.
- Lalande, Bernard. "Essai de relecture de *Vents* de Saint-John Perse." *Information Littéraire* 34 (1982): 68-73.
- Leoni, Anne. "La Référence absente: Une lecture de *Récitation à l'éloge d'une reine*." *ESJP* 1 (1980): 61-72.
- Levillain, Henriette. "L'image du sacrifice dans la poétique de Saint-John Perse." *ESJP* 2 (1980): 189-200.
- . *Le Rituel poétique de Saint-John Perse*. Paris: Gallimard, 1977.
- . *Sur deux versants: La Création chez Saint-John Perse*. Paris: José Corti, 1987.
- Little, Marie-Noëlle. "L'aile, motif et réseaux des poèmes d'Amérique." *ESJP* 3 (1981): 285-311.
- Little, Roger. *Etudes sur Saint-John Perse*. Paris: Klincksieck, 1984.
- . "Sollicitude agissante. Saint-John Perse et les *Cahiers du Sud*." *Sud* 17 (1987): 270-83.
- Loranquin, Albert. *Saint-John Perse*. Paris: Gallimard, 1963.
- Loreau, Max. "Habiter la gorge d'un dieu." *CSJP* 5: 9-27.

- MacLeish, Archibald. Préface à la première édition américaine d'*Eloges*. New York: W.W. Norton & Company, 1944. 9-14.
- Marcel, Luc-André. "Quelques raisons de louer..." *Cahiers du Sud* 352 (Oct.-Nov. 1959): 365-76.
- Mauzi, Robert. "Composition et signification d'*Eloges*." *Revue d'Histoire Littéraire de la France* 78 (1978): 404-13.
- Mayaux, Catherine. "Victor Ségalen et Saint-John Perse: Deux poètes en Chine." *Europe* 696 (Avr. 1987): 117-25.
- Mercadal-Burel, Christine. "Etude d'un texte de Saint-John Perse: "Etroits sont les vaisseaux", 2 (Amers, IX)." *Information Littéraire* 32 (1980): 97-101.
- Meschonnic, Henri. "Historicité de Saint-John Perse." *Nouvelle Revue Française* 315 (1979): 68-82, 316 (1979): 68-92 et 317 (1979): 81-92.
- Molino, Jean. "La houle et l'éclair à propos de Vents de Saint-John Perse." *ESJP* 3 (1981): 247-66.
- Morot-Sir, Edouard. "Le Songe et l'imagination ironique de la référence selon Saint-John Perse." *Revue des Lettres Modernes* 818-823 (1987): 191-214.
- Nasta, Dan-Ion. "Ek-stase et existence." *ESJP* 2 (1980): 269-280.
- . *Saint-John Perse et la Découverte de l'Etre*. Paris: Presses Universitaires de France, 1980.
- . "Territoire d'Oiseaux." *CSJP* 3 (1980): 23-44.
- Nemerov, Howard. "The Golden Compass Needle." *Poetry and Fiction*. New Jersey: Rutgers University Press, 1963. 366-81.
- Onimus, Jean. "Une Poésie de la transcendance." *Expérience de la poésie*. Paris: Desclée de Brower, 1973. 23-42.
- Ostrovsky, Erika. *Under the Sign of Ambiguity: Saint-John Perse/Alexis Léger*. New York: New York University Press, 1985.
- Parent, Monique. *Saint-John Perse et quelques devanciers: Etudes sur le poème en prose*. Paris: Klincksieck, 1960.
- . "Vocabulaire technique et caractère poétique du langage dans la poésie de Saint-John Perse." *Revue d'Histoire Littéraire de la France* 78 (1978): 420-27.

- Perrégaux, Béatrice. "Amers de Saint-John Perse (Etude de la Strophe)." *Cahiers du Sud* 57 (1964): 276-84.
- Peyre, Henri. "Saint-John Perse." *Contemporary French Literature*. New York: Harper, 1964. 415-21.
- Philip, Michel. "Saint-John Perse: une poésie planétaire." *Nouvelle Revue Française* 355 (1982): 50-8.
- Pierssens, Michel. "Amère Amérique." *ESJP* 3 (1981): 267-83.
- Racine, Daniel. "Saint-John Perse devant la critique américaine." *ESJP* 3: 205-30.
- Raine, Kathleen. "L'Admirable météorologie de Saint-John Perse." *HP*: 468-70.
- . "Saint-John Perse, Poet of the Marvelous." in *Defending Ancient Springs*. London: Oxford University Press, 1967. 176-92.
- Rama, Louis. "Lecture de *Chronique*: une métaphysique." *ESJP* 1 (1980): 87-98.
- Raybaud, Antoine. "Eloge du non-savoir?" *ESJP* 2 (1980): 347-63.
- . "Exil palimpseste." *CSJP* 5 (1982): 80-107.
- Richard Jean-Pierre. "Figures avec paysages." *Pages paysages. Microlectures II*. Paris: Editions du Seuil, 1984. 157-167.
- . "Petite remonté dans un nom-titre." *Microlectures*. Paris: Seuil, 1979. 195-203
- . "Saint-John Perse, poète de la vivacité." *Onze Etudes sur la poésie moderne*. Paris: Seuil, 1964. 31-66.
- Rigolot, Carol. "L'Amérique de Saint-John Perse: Référentielle ou intertextuelle?" *ESJP* 3: 87-89.
- . "Amers - à la recherche d'une poétique du discours épique." *Revue des Lettres Modernes* 818-823 (1987): 103-19.
- . "Victor Hugo et Saint-John Perse: 'Pour Dante'." *French Review* 57 (1984): 795-801.
- Robichez, Jacques. "A propos d'*Anabase*: Trois approches du texte." *Revue d'Histoire Littéraire de la France* 78 (1978): 428-34..

- . *Sur Saint-John Perse: Eloges, La Gloire des Rois, Anabase.* Paris: CDU et CEDES, 1977.
- Rousseau, André. "Dans l'empire des choses vraies." *Cahiers du Sud* 352 (Oct.-Nov. 1959): 355-64.
- . "Les noms propres." *ESJP* 2 (1980): 179-87.
- Rousselot, Jean. "De l'Ellipse à l'éloquence." *Les Nouveaux poètes français: panorama critique.* Paris: Seghers, 1959.
- Rutten, Pierre van. *Le Langage poétique de Saint-John Perse.* La Hague: Mouton, 1975.
- . "Sémiotique de Saint-John Perse." *Revue des Lettres Modernes* 818-823 (1987): 155-69.
- . "Vents et le destin américain." *ESJP* 3 (1981): 233-46.
- Ryan, Marie-Laure. "Cohorte, Oiseaux, les noms, les mots." *Revue d'Histoire Littéraire de la France* 78 (1978): 207-21.
- . "Genèse du discours et discours de la genèse: *Pluies et Neiges* de Saint-John Perse." *Stanford French Review* 5 (1981): 341-52.
- . "L'Instant sur la bascule: sur un poème d'Eloges de Saint-John Perse." *Kentucky Romance Quarterly* 25 (1978): 185-94.
- . *Rituel et Poésie. Une lecture de Saint-John Perse.* Berne: Peter Lang, 1977.
- Sacotte, Mireille. "Itinéraire de Saint-John Perse: espace, initiation, écriture." *Information Littéraire* (1985): 59-64.
- Saillet, Maurice. *Saint-John Perse, poète de gloire.* Paris: Mercure de France, 1952.
- Tate, Allen. "Mystérieux Perse." *HP*: 136-40.
- Tournier, Maurice. "Mots Mémoires: L'Anabase de Saint-John Perse et le mythe de Babel." *Revue d'Histoire Littéraire de la France* 78 (1978): 379-403.
- Vigée, Claude. "La quête de l'origine dans la poésie de Saint-John Perse " *Révolte et Louanges.* Paris: Corti, 1962. 200-18

- . "Saint-John Perse: Route de braise..." *Europe* 587: 159-70.
- Virtanen, Reino. "Between St. John and Persius: Saint-John Perse and Paul Valéry." *Symposium* 32: 156-72.
- Vitry Maubrey, Luce de. "Cosmicité, création poétique et connaissance ontologique chez Saint-John Perse." *Revue des Lettres Modernes* 818-823 (1987): 41-50.
- Weinberg, Bernard. "Saint-John Perse, Anabase." *The Limits of Symbolism*. Chicago: The University of Chicago Press, 1966. 365-419.
- Winspur, Steven. "Exil signifiant: le signifiant en exil." *ESJP* 3 (1981): 29-52.
- . *Saint-John Perse and the Imaginary Reader*. Genève: Droz, 1988.
- . "Saint-John Perse's Oiseaux: The Poem, the Painting, and Beyond." *Esprit Créateur* 23 (1982): 47-55.
- . "Poetry, Poetrail, Poetrail." *Visible Language* 4 (1985): 426-36.
- . "Le signe pur." *CSJP* 4 (1981): 45-63.
- . "Vents et la rhétorique retournée de Saint-John Perse." *Revue des Lettres Modernes* 818-823 (1987): 215-27.
- York, R. A. "Thematic Structures in Saint-John Perse's *Amers*." *Orbis Litterarum* 38 (1983): 74-86.
- Yoyo, Emile. *Saint-John Perse et le conteur*. Paris: Bordas, 1971.

III. Œuvres générales

- Barthes, Roland. *S/Z*. Paris: Seuil, 1970.
- Blanchot, Maurice. *L'Espace littéraire*. Paris: Gallimard, 1955.
- Calin, William. *In Defense of French Poetry*. University Park and London: Pennsylvania State University Press, 1987.
- Casalis, Matthieu. "The Dry and The Wet: A Semiological Analysis of Creation and Flood Myths." *Semiotica* 17, 1 (1976).

- Chatras, Marie-Pascale. "L'Exclamation et la prédication de propriété." *Cahiers Charles V* 6 (1984): 83-109.
- Culioli, Antoine. "Valeurs aspectuelles et opérations énonciatives: l'aoristique." dans Sophie Fisher et Jean Jacques Franckel (eds.) *Connaissance et langage* (7): *Linguistique, énonciation: Aspects et détermination* Paris: Ecole de Hautes Etudes en Sciences Sociales, 1983: 99-113.
- Culler, Jonathan. *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*. Ithaca: Cornell University Press, 1975.
- Durand, Gilbert. *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*. Poitiers: Bordas, 1969.
- Eliade, Mircea. *Aspects du mythe*. Paris: Gallimard, 1963.
- . *Chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*. Paris, Payot, 1951.
- . *Myths, Dreams and Mysteries*. Traduction Philip Mairet. New York: Harper & Row Publishers, 1967.
- . *The Myth of the Eternal Return*. Translated by Willard R. Trask. Princeton: Princeton University Press, 1965.
- . *The Sacred and the Profane. The Nature of Religion*. Traduction Willard R. Trask. New York: Harcourt, Brace & World, 1959.
- Frazer, James George. *The Golden Bough: A Study in Magic and Religion*. New York: The MacMillan Company, 1951.
- Greimas, A.-J. *Structural Semantics. An Attempt at a Method*. Translated by D. McDowell, R. Schleifer and A. Velie. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1984
- . *Essais de sémiotique poétique*. Paris: Larousse, 1972.
- Griffin, Robert. *The Rape of the Golden Lock: Flaubert's Mythic Realism*. Lexington: French Forum, 1988.
- Heath-Stubbs, John. *The Ode*. London: Oxford University Press, 1969.
- Jakobson, Roman. *Selected Writings*. The Hague: Mouton, 1981.
- Kübler-Ross, Elisabeth. *On Death and Dying*. New York: Macmillan, 1975.

- Little, Roger. *"Ut Pictura Poesis An Element of Order in the Adventure of the Poème en Prose."* *Order and Adventure in Post-Romantic French Poetry essays presented to C.A. Hackett.* New York: Barnes & Noble, 1973.
- Madaule, Jacques. "Les Sources du comique dans le cosmique." *Cahiers Paul Claudel* 2: 185-208.
- Maddison, Carol. *Apollo and the Nine: A History of the Ode.* Baltimore: The Johns Hopkins Press, 1960.
- Plessen, Jacques. *Promenade et poésie.* La Haye, Paris: Mouton, 1967.
- Porter, Laurence M. "The Sublimity of Hugo's Early Odes." *Esprit Créateur* 16, No 3 (Fall 1976): 167-77.
- Riffaterre, Michael. *La Production du texte.* Paris: Seuil, 1979.
- . *Semiotics of Poetry.* Bloomington: Indiana University Press, 1978.
- Spitzer, Leo. Trad. José Pérez Riesco, "La enumeración caótica en la poesía moderna." *Lingüística e historia literaria.* Madrid: Editorial Gredos, 1955: 295-354.

MICHIGAN STATE UNIV. LIBRARIES



31293006093763