



**Université Sidi Mohamed Ben  
Abdellah**



**Faculté des Lettres et des Sciences  
Humaines Saïs –Fès**

**CED : « Langues, Patrimoine et Aménagement du Territoire »  
Formation doctorale : « Langue, Littérature et Communication »**

**Laboratoire de Recherches : « Langues, Représentations et Esthétiques »**

**L'évolution esthétique chez  
Saint-John Perse entre réel et idéal**

**Thèse de Doctorat**

**Préparée par :**

**Mohammed KCHIBAL**

**Sous la direction de M. le professeur**

**Abdelmounim EL AZOUZI**

**Année universitaire : 2015-2016**

## **Dédicace**

A tous ceux qui sont honnêtes, justes,  
équitables, bénévoles, bref vertueux.

## **Remerciements**

Nous désirons exprimer toute notre gratitude à notre Directeur de recherche, Monsieur EL AZOUZI Abdelmounîm pour son intérêt et son aide précieux portés à ce travail, pour ses encouragements et son soutien inappréciables. Qu'il soit très vivement remercié.

Nous tenons à exprimer notre reconnaissance à notre Professeur ELHIMANI Abdelghani pour tous ses services.

Nos favorables témoignages vont aussi aux Professeurs du Département et à ceux d'ailleurs qui ont participé à notre formation.

Nous sommes très sensibles aussi à l'inestimable soutien que nous ont prodigué nos deux chers amis MHIRACH Jaouad et EL AZOUZI Abdelatif.

Enfin, que notre épouse et notre enfant trouvent ici l'expression de notre profonde affection et de notre immense gratitude pour tous les moments qu'ils nous avaient permis de leur voler pour nous consacrer à cette recherche .

## **INTRODUCTION**

La poésie moderne constitue à l'heure actuelle, plus que jamais, un thème largement traité aussi bien par les critiques que par les chercheurs. En effet, elle a fait et continue de faire couler beaucoup d'encre. Autour d'elle se sont développés des analyses, des commentaires et des études qui ont donné, en fin de compte, lieu à des critiques tantôt constructives tantôt subversives sans pour autant aboutir à une définition nette, ce qui fait qu'elle demeure un territoire insondable marqué par des œuvres singulières fortes qui résistent aux groupements, aux mouvements et aux courants.

*Grosso modo*, l'on dit que c'est une poésie qui s'oppose au Classicisme. Son but est de fonder la création sur des bases faisant table rase de la conception aristotélicienne qui voit en l'art une représentation vraisemblable du réel et prône des règles qui promeuvent la poésie à une expression spontanée de la vie. Or, il se trouve que certains poètes modernes, sans couper court avec la tradition et l'héritage antiques, se réclament de la nouvelle tendance tout en refusant de se ranger du côté de ses partisans. C'est le cas, évidemment, de Saint-John Perse qui confirme d'ailleurs dans son discours du Prix Nobel que la poésie est un mode de vie :

Mais plus que mode de connaissance, la poésie est d'abord mode de vie intégrale. La poésie existait dans l'homme des cavernes, il existera dans l'homme des âges atomiques parce

qu'il est part irréductible de l'homme. De l'exigence poétique, exigence spirituelle, sont nées les religions elles-mêmes, et par la grâce poétique, l'étincelle du divin vit à jamais dans le silex humain.<sup>1</sup>

Toujours dans le même ordre d'idée, la poésie pour lui «*est action, elle est passion, elle est puissance et novation toujours qui déplace les formes.*»<sup>2</sup>. A considérer les propos du poète, forme et fond confondus, nous pouvons dire que la poésie, quelles que soient les exégèses qui l'accompagnent à travers les âges, est un continuel changement : «*elle est puissance et novation*»<sup>3</sup>. Ceci nous conduit à confirmer que le statut du poète ainsi que celui de la poésie elle-même évoluent en fonction des temps et des espaces. Ainsi, de devin pour les antiquités, d'intercesseur entre les hommes pour les romantiques, de marginal pour les parnassiens; le poète recouvre son statut d'homme ordinaire intégré à la société qui s'interroge sur le monde et sur soi en s'appuyant sur les pouvoirs du langage afin de promouvoir la création poétique.

De là, la modernité peut être assimilée et interprétée comme une expérience créatrice ouverte sur tous les possibles. Lesquels possibles nous ont motivé à entreprendre une recherche sur : «*l'évolution esthétique chez Saint-John Perse entre réel et idéal*». Nous espérons que le projet retenu pourra constituer, sinon un enrichissement des études littéraires déjà réalisées sur l'œuvre du poète, du moins une sérieuse piste de recherche sur l'intégralité de ses recueils poétiques selon une approche globale.

Pour présenter ce sujet de manière didactique et académique, nous jugeons impératif de définir ses termes clés à savoir, l'évolution, l'esthétique, le réel et l'idéal.

---

<sup>1</sup>PERSE, Saint-John, *Œuvres complètes*, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», Paris, 1972, p. 444-445.

<sup>2</sup>*Ibid.* p.244.

<sup>3</sup>*Ibid.* p.169.

### ***L'évolution***

Le vocable « évolution » doit beaucoup de son succès aux différentes théories de l'évolution qui ont vu le jour à partir du XXème siècle et visaient à expliquer l'origine et le développement des espèces vivantes. Il est défini par André Comte- Sponville comme :

La transformation, souvent lente et en tout cas progressive, d'un être ou d'un système. S'oppose à *immuabilité* (l'absence de changement) et à révolution (un changement brusque et global). Le vocable doit beaucoup de son succès, à partir du XIXe siècle, aux différentes théories de l'évolution (spécialement celle de Darwin, même si ce dernier n'utilisa le mot qu'avec réticence) visant à expliquer l'origine et le développement des espèces vivantes. Cet exemple privilégié montre qu'une évolution peut se faire de façon discontinue et hasardeuse (les mutations); toutefois, elle suppose la continuité au moins relative d'un processus. « Nul n'appellera stades évolutifs, remarque le Lalande, les transformations qu'on observe dans un kaléidoscope.» Non, pourtant, que chacun de ces mouvements soit irrationnel ou sans cause ; sans orientation. C'est dire que les mutations, à elles seules, ne justifieraient pas qu'on parle d'évolution des espèces : il y faut encore la sélection naturelle et l'apparente finalité, ou plutôt téléonomie, qu'elle entraîne. Par quoi l'évolution, qui avance vers des stades de plus en plus complexes ou différenciés, s'oppose à l'involution, qui régresse vers le plus simple, le plus homogène, ou le plus pauvre. La croissance, pour l'individu, est une évolution ; le vieillissement, une involution.<sup>4</sup>

Nous retenons de cette définition l'idée de mouvement qui s'inscrit dans le temps « *transformation progressive* ». Elle nous conduit à évoquer deux notions agissant comme des concepts opératoires donnant sens et détermination à ce que nous entendons par évolution. Ces notions sont « *changement* » et « *développement* », elles connotent l'insatisfaction croissante et la volonté de mieux faire.

### ***L'esthétique***

Toujours selon André Comte- Sponville, l'esthétique est :

---

<sup>4</sup>COMTE- SPONVILLE, André, *Dictionnaire philosophique*, Puf, 4e Edition, Paris, 2013, p. 381.

L'étude ou la théorie du beau. On considère à juste titre que c'est une partie de la philosophie, plutôt qu'un des beaux-arts. Le concept de beau n'est pas beau. Le concept d'œuvre d'art n'en est pas une. C'est pourquoi les artistes se méfient des esthéticiens, qui prennent le beau pour une pensée.<sup>5</sup>

Cette définition détermine le concept d'esthétique en rapport avec celui de l'art. Effectivement, Les deux termes sont tantôt liés, tantôt séparés. L'étude de leur exclusion ou de leur recouvrement permet de retracer toute l'histoire de la réflexion sur l'art depuis le XVIII<sup>ème</sup> siècle. Après la naissance de l'esthétique, toute la question était de savoir comment le rapport entre le sujet et l'objet était régi dans l'appréciation des œuvres d'art. D'où la question suivante : qu'est ce qui dans une œuvre littéraire est proprement esthétique ?

Cette question, qui s'intéresse aux propriétés des esthétiques comme le fait d'être beau, laid, triste, harmonieux, comique, grotesque, classique..., nous oriente directement vers l'esthétique analytique, « *Courant de la philosophie esthétique qui se caractérise par la volonté d'appliquer une méthode d'analyse aux notions et aux énoncés relatifs à l'art et aux objets esthétiques en général* »<sup>6</sup>, selon laquelle « *Le terme esthétique est utilisé pour caractériser les préoccupations intellectuelles dont l'objet, la méthode et le style sont d'une grande variété* »<sup>7</sup>.

De tout ce qui vient d'être avancé, nous pouvons déduire que l'esthétique, comme nous l'entendons, est synonyme de style. Une manière particulière de mettre en texte les mots selon des règles particulières, ce qui revient à dire que choisir alors une esthétique, c'est choisir un genre ou un style d'expression. Au final, l'esthétique en littérature peut se définir comme le mode de communication ou d'expression choisi par l'auteur.

---

<sup>5</sup> *Ibid.* p.360.

<sup>6</sup> MORIZOT, Jacques, Pouivet, Roger, *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art*, Armand Colin 2<sup>ème</sup> Edition, Paris, 2007, pp. 172.173.

<sup>7</sup> *Ibid.* p.173.

## *Réel*

Ce concept est, lui aussi, défini par André Comte-Sponville, comme :

L'ensemble des choses (res) et des événements, connus ou inconnus, durables ou éphémères, en tant qu'ils sont présents : c'est l'ensemble de ce qui arrive ou continue. Se distingue en cela de la vérité, qui n'arrive ni ne dure. Par exemple, (...), qu'il y a un bouquet de fleurs sur la table, (...), etc., c'est du réel. Quand le bouquet sera fané, (...), ce ne sera plus du réel. Mais il restera vrai que tout cela s'est produit, comme il était vrai, avant que cela n'arrive, que cela se produirait. Eternité du vrai, impermanence du réel. Les deux ne coïncident qu'au présent (...) Si le réel n'est pas une pensée, comment la pensée pourrait-elle le saisir sans peine et sans limites ? Le réel a toujours le dernier mot, mais ce n'est pas un mot ; aussi est-il exclu qu'aucun discours, jamais, le dise adéquatement. Ce petit mot de réel, si commode, si pauvre, n'est qu'une étiquette que nous collons, parce que cela nous est utile, sur l'infini silence de ce qui dure et passe. Nos discours en font partie, comme nos rêves et nos erreurs. C'est l'ensemble le plus vaste, le plus complet, le plus concret : le divers du donné et de ce qui pourrait l'être - l'objet d'une expérience possible ou impossible. Spinoza l'appelait la nature ou Dieu, qui est tout la définition du mot exclut que quoi que ce soit d'existant lui échappe.<sup>8</sup>

D'après cette définition, nous pouvons dire qu'à travers les temps, le concept « *Réel* » se refuse à toute tentative de définition fixe ou définitive, aussi bien dans le champ philosophique que dans le domaine scientifique, ce qui revient à dire qu'élaborer un discours unifié, autour de ce concept et résoudre les différents problèmes qu'il suscite, reste une épreuve des plus difficiles.

Le réel représente l'ensemble des choses qui existent par opposition à ce qui est illusoire. Il est aussi ce qui est actuel et concret, et non abstrait et virtuel ou possible. En somme, le réel est ce qui existe indépendamment de l'esprit humain. Généralement, le réel est tout ce qui peut s'assimiler à l'obstacle heurtant les désirs de l'être, ce qui s'impose à l'individu de par sa présence ou, parfois, contre sa volonté.

---

<sup>8</sup>COMTE- SPONVILLE, André, *Op. Cit.*, pp. 850- 851.

### *Idéal*

Selon, toujours, André Comte-Sponville, le concept idéal désigne :

Quelque chose qui n'existe qu'en idée, donc qui n'existe pas. Ainsi l'homme idéal, ou la femme idéale, ou la société idéale... Comme nos idées correspondent plus facilement à nos désirs que ne le fait la réalité, qui n'en a cure, le mot indique aussi une quasi-perfection. L'idéal n'a qu'un seul défaut ; c'est qu'il n'existe pas.

« Il faut croire au bien, disait Alain, car il n'est pas ; par exemple à la justice, car elle n'est pas » (81 chapitres, iv, 7). C'est dire que le bien et la justice sont des idéaux. On n'en conclura pas qu'il n'y a pas lieu de s'en occuper, mais au contraire qu'ils n'existent que dans la mesure où nous nous en occupons. Rien n'est réel, dans l'idéal, que la valeur que nous lui prêtons- que le désir, qui le vise et nous meut.<sup>9</sup>

De cette définition, nous déduisons que l'idéal n'a d'existence que sur le plan intellectuel. Il n'est perçu par aucun sens et sa réalisation donnerait une parfaite satisfaction à l'homme. D'une manière particulière, il est un modèle qui oriente nos pensées et nos actes. Par conséquent, il constitue ce à quoi nous aspirons dans le quotidien. À l'aune d'idéaux de création ou d'action, il nous permet d'évaluer nos imperfections et de les combler par le progrès.

Avec le présent projet, nous comptons nous pencher exclusivement sur l'esthétique poétique de Saint-John Perse à seule fin d'examiner, dans le détail et l'exhaustivité, son parcours sous la perspective de trois facteurs fondamentaux, à savoir le temps, le vécu et la volonté. Ce qui revient à dire que l'examen de cette poésie portera d'une part sur son évolution à travers les différents moments de la vie du poète, et d'autre part sur sa correspondance et sa conformité (ou non) à son réel et à ses aspirations. En d'autres termes, vouloir rendre compte de l'évolution esthétique chez Saint-John Perse

---

<sup>9</sup>*Ibid.* p.486.

consiste, au fond, à démontrer si le poète accompagne le quotidien pour le refléter et/ou le transcender.

L'intérêt d'un tel projet réside dans l'étude du lien direct entre la vision et la conception du poète et les moyens d'expression à partir de ses différents recueils pris dans leur ordre chronologique; du fait qu'ils forment une progression tangible à même de souligner l'évolution de son parcours créatif en tant qu'homme ordinaire et en tant que poète. D'où un certain nombre de questions, en relation avec l'écriture persienne, se bousculent dans notre esprit et finissent par émerger d'elles-mêmes : Saint-John Perse, a-t-il vraiment une esthétique propre à lui ? Dans l'affirmative, quelles sont ses caractéristiques ? Qu'est-ce qui fait d'elle une esthétique inclassable et singulière? Est-elle fortuite ou volontaire ? Et quels sont ses objectifs à tous les niveaux? Avant de laisser place à une question qui semble pertinente du fait qu'elle permettrait de cerner, loin de toute polémique, le sujet et de le mettre sur une piste de recherche sûre et efficace : y a-t-il vraiment une évolution esthétique dans la poésie de Saint-John Perse ? Si évolution il y a, quels rapports entretient-elle avec le réel et l'idéal du poète ?

Compte-tenu de ces interrogations et avant de nous lancer dans la réalisation de notre projet, nous avons consulté les ouvrages traitant de Saint-John Perse, en général, et de son esthétique, en particulier, ne serait-ce que pour avoir une idée approximative de l'envergure du sujet, et nous avons remarqué que son œuvre poétique a stimulé une explosion de discours, venant pêle-mêle de tous les horizons littéraires (critiques, recherches, commentaires...). Laquelle n'a pas engendré l'unanimité et l'univocité sur son esthétique ; au contraire, elle a favorisé la discorde et la contradiction. Or, la question de l'esthétique chez Saint-John Perse est un pilier de la création et un levier de la novation, et c'est, d'ailleurs, ce qui le distingue de ses contemporains.

Le rapport entre les concepts de notre intitulé définis plus haut donne forme au sujet et précise son orientation scientifique. Ainsi, l'esthétique persienne, selon le titre de notre thèse, sera considérée sous un angle diachronique « l'évolution esthétique » et dans son rapport avec le réel (le quotidien et le vécu en fonction des conjonctures), et l'idéal (ce à quoi aspire le poète). Pour être en accord avec ce que nous avons avancé *supra*, l'évolution esthétique chez Saint-John Perse peut être considérée comme un fait à la fois voulu et subi, ce qui ne va pas sans amener la question suivante : dans quelle mesure les facteurs internes (personnels) et externes (le vécu) peuvent-ils être impliqués dans la genèse d'une esthétique et dans son évolution, à travers les différentes étapes de la vie du poète ?

En guise de réponse à cette interrogation, se formule l'hypothèse que le problème de l'esthétique persienne évolue effectivement en parallèle avec le parcours personnel de l'homme et ce en rapport étroit avec deux variables diamétralement opposées, à savoir, d'un côté, le poids du réel invivable, et, de l'autre côté, la légèreté de l'idéal obsédant.

Afin de valider cette hypothèse, nous prévoyons de conjuguer la démarche quantitative à la sélective. Ainsi, après une recherche bibliographique plus pansée, nous passerons à une sélection thématique serrée qui aboutira à une classification rigoureuse. Nous envisageons aussi de consulter et d'analyser les discours du poète, ses correspondances et les différents témoignages à son égard. Tout ceci constituera une plateforme qui faciliterait un travail d'analyse approfondie et méthodique qui passerait au peigne fin les recueils et les poèmes représentatifs de l'évolution esthétique. Question de relever tous les indices confirmant ou infirmant toute évolution effective dans l'esthétique persienne.

Toujours en lien avec notre hypothèse, nous nous pencherons également sur l'étude de la relation âge/création, du rapport statut/création et

du lien espace/création pour montrer jusqu'à quel point ces trois variables ont influencé la poésie de Saint-John Perse.

Pour dynamiser la recherche en question et lui garantir une bonne réalisation, nous comptons nous baser dans un premier temps sur les ouvrages théoriques relatifs aux différentes esthétiques littéraires et dans un deuxième temps sur tout ce qui a été écrit sur la poésie de Saint-John Perse. En prévoyant un plan en trois parties : l'esthétique lyrique dans le cycle antillais, l'esthétique épique dans le cycle asiatique et l'esthétique combinatoire dans les cycles américain et provençal, nous souhaiterions, au terme de ce travail, que l'analyse confirme que l'œuvre persienne se dresse telle une pyramide qui, au fil des temps, a pu se polir d'une part à partir d'une forme qui a puisé ses matériaux dans toutes les sources et a tenté de s'en écarter définitivement pour échapper au lignage de l'histoire littéraire engendrant par là une image exceptionnelle du poète et de sa poésie ; et d'autre part, d'un fond qui a tiré sa substance d'une manière d'être et de penser.

Dans la première partie, il sera question de l'esthétique lyrique et de ses caractéristiques dans ses débuts. Elle se déclinera en trois chapitres : la célébration du moi, la célébration des origines et la célébration de la nature. Le recueil qui correspond, par excellence, à cette esthétique est *Eloges*.

Dans la deuxième partie, l'analyse portera sur le poème-recueil *Anabase* qui constitue à la fois une rupture et un prolongement de l'esthétique d'*Eloges*. Il traitera de l'esthétique épique sur la base de trois axes qui sont : l'épopée personnelle, l'épopée historique et l'épopée poétique.

Dans la troisième et dernière partie, qui prend en charge le reste des recueils appartenant aux cycles américain et provençal, à savoir *Exil*, *Chronique* et *Chant pour un équinoxe*, il sera question de l'esthétique combinatoire qui constitue un pur dépassement des esthétiques précédentes. Elle se subdivise en trois chapitres : l'esthétique romantique, l'esthétique symboliste et l'esthétique surréaliste.

## **PREMIERE PARTIE**

### **L'ESTHETIQUE LYRIQUE**

Chapitre 1 : Le lyrisme et la célébration du moi

Chapitre 2 : Le lyrisme et la célébration des origines

Chapitre 3 : Le lyrisme et la célébration de la nature

Enfant des îles, Saint-Leger Leger a mené une existence seigneuriale. La destinée l'a nanti de tout ce qui a fait de lui un poète visionnaire. Malheureusement, son bonheur n'a duré que ce que durent les roses car les catastrophes naturelles, notamment les tremblements de terre, l'ont contraint à regagner précocement la patrie-mère, la France.

Face à cette amertume engendrée par ce premier déplacement qui a bouleversé sa vie, le jeune poète s'est voué, corps et âme, à se redonner espoir, et s'est chargé de se conduire, à bord de son arche poétique, vers des îles édéniques, pour retenir l'exaltation et l'empêcher de se noyer dans la monotonie de la vie ordinaire. Le divorce d'avec l'éden guadeloupéen n'a donc pas été sans conséquences positives pour le jeune ; au contraire, il a contribué à sa formation sur tous les plans et a participé au développement de sa poésie, où il a associé diverses images de la réalité pour en créer une nouvelle capable de charmer à la fois par les émotions qu'elle interpelle et par le savoir qu'elle véhicule.

Grâce à ses dons poétiques, il a pu célébrer son enfance dans *Eloges*, recueil composite regroupant trente-quatre poèmes répartis en trois ensembles publiés à des dates différentes au début du siècle: *Images à Crusoé* publié en 1909, *Écrit sur la porte* publié en 1910 et constituant une sorte de seuil, *Pour fêter une enfance* avec ses six textes parus en 1910, puis *Eloges*, proprement dit, avec ses dix-huit chants, publié en 1911. L'ensemble est le premier pan de la poésie persienne dans laquelle se fixent déjà les repères essentiels d'un imaginaire où le registre lyrique soutient son projet poétique et oriente le lecteur vers des sentiments de l'exotique.

Tout en appartenant à la modernité, cette poésie reste inclassable du fait qu'elle est considérée comme une poésie intemporelle chantant l'Âme Supérieure et ses pouvoirs, l'univers et ses forces, l'homme et sa plénitude, ce qui nous ramène à reconnaître qu'elle est une poésie de l'éloge et de la célébration de la gloire et de la grandeur. Une poésie qui exploite le lyrisme

dans toutes ses dimensions, à savoir l'élégie, l'ode et l'éloge qui couvrent tous les aspects de la vie, pour proposer une vision neuve qui s'oppose à la déception et qui cherche la félicité à travers la sensualité et l'alchimie du verbe.

Mais d'abord, et avant toute anticipation, mettons- nous d'accord sur le terme clé de notre tentative de réflexion à travers la définition générale du Grand Robert de la langue française qui présente l'éloge, dans une première acception comme :

Discours pour célébrer quelqu'un ou quelque chose. *Eloge funèbre*, louant les mérites d'un défunt. -Oraison. *Eloge académique* : discours fait par un membre récipiendaire, évoquant la vie et les mérites d'un académicien décédé. *Eloge d'un saint*. -Panégyrique.<sup>10</sup>

Plus précisément, selon ce dictionnaire, l'éloge est un :

Jugement favorable exprimé (au sujet de quelqu'un, et, plus rarement, de quelque chose). Compliment, congratulation, félicitation.<sup>11</sup>

Toutefois, au fil des temps, le terme « éloge » a évolué de telle sorte que la mort a été écartée de son champ/chant, et ce au profit du vivant, ce qui nous a poussé à aller interroger l'étymologie du mot qui a dévoilé, sous nos yeux, tous ses secrets les plus intimes dont voici quelques-uns :

« l'éloge est un emprunt assez tardif au latin classique « *elogium* », « épitaphe », « courte formule », « clause d'un testament », lui-même emprunté au grec « *elegeion* » (distique élégiaque) avec attraction de « *logos* » et de « *eloqui* » (parler) ; « *elogium* » par rapprochement avec le grec « *eulogia* » et « belles paroles, beau langage », d'où « éloge », a gardé ce dernier sens en bas latin, parfois sous la forme « *euploidie* » d'où en français classique « *euloge* » (1611) ». <sup>12</sup>

---

<sup>10</sup>ROBERT, Paul, *Le Grand Robert de la langue française*, Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française, Société du nouveau Littré le robert, Paris, 1989, p.860.

<sup>11</sup>*Ibid.*860

<sup>12</sup>REY, Alain., *Dictionnaire Historique de la langue française*, éditions Robert, Paris, 1992, p.674.

De ce recours à l'étymologie, nous inférons que l'éloge s'origine dans le funèbre, sans pour autant rester fidèle à son canon traditionnel qui se présente sous la forme de l'épithaphe, formule courte par essence.

Ceci dit, nous pouvons conclure que l'éloge jouit d'une liberté qui lui permet d'échapper au carcan de la forme du fait qu'il relève du discours et qu'il participe d'un rite social lié aux cérémonies publiques que celles-ci soient funèbres, festives ou solennelles. Et c'est le cas d'*Eloges*, nous pensons, de Saint-Leger Leger, l'un des plus célèbres recueils du vingtième siècle dont témoigne Mireille Sacotte :

En écrivant *Eloges*, poème et recueil, Saint-John Perse n'a pas choisi le paradoxe, il célèbre une enfance de prince dans une île enchantée (le mythe), l'enfance dans des îles sous le vent (les archétypes), son enfance à la Guadeloupe (le réel) Quelques rapports avec l'éloge funèbre en revanche menèrent vite vers le faux sens. L'île est perdue, l'enfance lointaine et la « Berceuse » finale s'adresse à une infante défunte. L'écart entre l'ailleurs et l'ici, le passé et le présent est sans cesse interrogé.<sup>13</sup>

Une remarque s'impose d'elle-même à savoir que « l'éloge » dont nous avons parlé était au singulier alors qu'*Eloges* de Saint-Leger Leger est au pluriel, ce qui suscite de multiples questions, dont voici quelque unes : L'éloge, chez Saint-Leger Leger, ne contient-il pas les scènes funèbres ? Si oui, n'y a-t-il pas paradoxe ?

Pour répondre à ces questions, en apparence embarrassantes, nous devons faire appel aux circonstances d'écriture d'*Eloges* ; car il serait antilittéraire de ne considérer que le texte pour approcher la notion de « lyrisme », et de refuser de consulter la biographie du poète sous prétexte que ce dernier a procédé au travestissement de sa vie. Quoiqu'il en soit, nous pouvons glaner, par ci et par là, des informations qui ont résisté à toutes les tentatives, telle que la mort du père en 1907 à Pau, qui a obligé le poète à

---

<sup>13</sup>SACOTTE, Mireille, *Eloges de Saint-John Perse*, Gallimard, Foliothèque, Paris, 1999, pp. 50-51.

interrompre ses études pour se consacrer à sa famille. C'est donc bien sur l'horizon de cette mort que s'est élaboré le recueil *Eloges* :

Sinon l'enfance qu'y avait-il alors qu'il  
n'y a plus ? *Eloges*, p.18

Donc, ce qui est certain c'est que l'éloge au pluriel, renvoie aussi bien à la mort qu'à la vie, autrement dit, à la douleur et à la joie, et ce n'est pas un paradoxe du moment que Saint-Leger Leger use d'un nouveau souffle qui libère l'éloge de tous les carcans traditionnels et lui donne une forme nouvelle : le nouveau lyrique.

Justement cette notion de lyrisme qui échappe aux classifications rigides, et déjoue constamment les plans qui voudraient la maintenir dans des « catégories immuables » nous a rendu tellement curieux que nous nous sommes engagé à jeter plus de lumière sur elle pour la cerner davantage, et ce pour le bien du travail que pour celui du lecteur. Pour ce faire, nous avons jugé que toutes les définitions étaient les bienvenues, pourvu qu'elles nous éclairassent.

Linguistiquement parlant, le lyrisme correspond à la fonction expressive, ou fonction émotive du langage, que Roman Jakobson définit comme suit :

Elle vise à une expression directe de l'attitude du sujet à l'égard de ce dont il parle. Elle tend à donner l'impression d'une certaine émotion, vraie ou feinte ; c'est pourquoi la dénomination émotive, proposée par Marty s'est révélée préférable à celle de fonction émotionnelle. La couche purement émotive, dans la langue, est présentée par les interjections.<sup>14</sup>

Centré sur l'expression de l'émetteur, le lyrisme privilégie l'utilisation du « je », c'est le cas de la poésie lyrique où le poète exprime sa sensibilité et sa subjectivité. Mais, cette poésie va au-delà de la confidence pour exprimer

---

<sup>14</sup>JACOBSON, Roman, *Essais de Linguistique Générale*, éditions de Minuit, Paris, 1963, p.214.

l'humaine condition. La poésie lyrique présente d'ailleurs parfois une forme plus impersonnelle en utilisant la troisième personne pour dire une émotion que chacun peut reconnaître. Nous pouvons noter cependant que l'expression lyrique est également souvent associée à la fonction conative, l'emploi de la deuxième personne implique le récepteur dans le jeu des sentiments de l'émetteur.

Historiquement, le lyrisme apparaît lié à la subjectivité. Dans ce sens, dès la Grèce antique, l'épanouissement du lyrisme a accompagné la prise de conscience de l'importance de la vie individuelle. Cela a donné naissance à diverses formes du lyrisme et a fait de lui une constante dans la littérature au même titre que d'autres tendances (l'épique et le dramatique).

Ainsi, la notion a évolué depuis Pindare dont les *Epinicies*<sup>15</sup> retentissent toujours comme des hymnes aux dieux et à la cité des hommes. Passant par le médiéval qui a inventé ses propres formes, à savoir la ballade, la lai, le rondeau et la poésie amoureuse, le terme lyrisme ne réapparaît pourtant qu'au dix-huitième siècle, après que la musique et la poésie se sont séparées par le classicisme. Il reste, plus d'un siècle, sous le joug de cette esthétique, qui prêche le bon goût, avant de se libérer au vingtième siècle qui voit naître un

---

<sup>15</sup>Épinicies : des chants solennels qui célébraient dans l'Antiquité les victoires et les fêtes.

Pindare est le principal représentant de la grande lyrique chorale, non seulement parce que la plupart des œuvres de ses rivaux ont disparu, mais parce que pour les Anciens eux-mêmes il était le maître incontesté. Certains de ses contemporains ont pu lui préférer Bacchylide, plus agréable et plus proche d'eux. Pindare, lui, est le géant qui plonge dans le passé moral et religieux. Par sa fidélité aux traditions, que, d'ailleurs, il transfigure, par son attachement à l'idéal delphique auquel il a du reste apporté sa contribution, par l'évolution de sa pensée, sa conception de l'inspiration et de la mission du poète, il présente une physionomie où se mêlent les traits d'un archaïsme finissant et ceux d'un monde classique en train de naître, encore tout engagé dans le bouillonnement créateur. Dans le domaine moral et politique, il nous apprend lui-même à quel point il était attaché, par ses origines familiales et par ses convictions, à l'antique idéal dorien. On a conservé de lui essentiellement les quatre recueils d'odes triomphales chantant les vainqueurs aux Grands Jeux de la Grèce, ainsi que des fragments de péans, dithyrambes, thrènes et autres poèmes.

Pindare a beaucoup parlé de sa poésie. Au cœur de ses préoccupations est le problème de sa propre inspiration, qui lui vient directement des dieux. Cela n'est nullement pour lui une de ces pâles clauses de style, aboutissement d'une longue histoire littéraire. Il écoute en lui-même la voix des divinités qui l'inspirent, il goûte la joie vivante de leur présence. Pour Hésiode, dont l'œuvre a beaucoup influencé Pindare, comme lui né en Béotie dans la banlieue de Thèbes, Zeus inspirait la sagesse aux rois, comme Apollon la musique aux poètes. Pour Pindare, dont les Olympiques (Ὀλυμπικά) saluent Zeus le premier, Apollon est le dieu principal de la musique et de la poésie, inséparables pour les Grecs.

DUCHEMIN Jacqueline, « PINDARE (~517/518-apr. ~446) », Encyclopædia Universalis [en ligne], consulté le 29 avril 2016. URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/pindare/>

lyrisme proprement moderne qui tend à l'universalité, parce que les situations et les thèmes qu'il développe concernent tous les hommes, dont le poète se fait l'interprète.

Thématiquement, il prend en charge la vie privée, en d'autres termes, il est directement lié à l'expérience subjective : l'amour, les sentiments, la sexualité, le souvenir, l'enfance, la nostalgie, la disparition, bref la condition humaine dans sa globalité en rapport avec le temps et la nature. Devant cette variété de définitions, devons-nous définir le lyrisme par sa forme (énonciation, style déclamatoire, parole musicale ...) ou par sa fonction (l'expression des sentiments, le rapport au monde, l'intégrité de l'individu...) ?

Dans notre cas, parler de l'écriture lyrique par l'approche des formes constitue assurément une démarche salubre, puisqu'elle paraît d'emblée positive, même s'il faut rester conscient que subsistent, malgré tout, deux ambiguïtés majeures : la première, inévitable et tendancielle, à savoir la liaison entre le formel et le thématique, la seconde est liée au flou tenace qui colle au sens même de la notion du lyrisme.

Certes, la part du contenu thématique est déterminante, mais elle est d'emblée associée à la forme courte et aux postures de l'énonciation affichée. Donc, tiraillé entre le lyrisme et le lyrique, nous pensons nous pencher sur le lyrique, en tant que structuration typique du discours, et non sur le lyrisme, notion historiquement située dans la tradition romantique qui engage un imaginaire de la création poétique et rend esthétique une attitude existentielle. Même si ces deux termes sont fréquemment confondus, il paraît nécessaire de les différencier, car ils ouvrent des champs d'études qui se recoupent peu.

Notre approche vise avant tout à spécifier des effets caractéristiques sur divers plans de la configuration lyrique. Un tel type de discours se retrouve dans de nombreux genres littéraires, se manifeste à différentes époques, sur plusieurs siècles, dans de multiples contextes. Même si son

usage est relatif à des histoires et à des cultures, il semble avoir une envergure considérable dans la communication humaine, notamment lorsqu'elle se fait esthétique. Nous le retrouvons dans les textes sacrés, dans la littérature, et dans d'autres formes artistiques qui célèbrent les fondements de l'existence qui sont la religion, les valeurs, les principes et les penchants. Sa façon est si singulière que nul autre discours ne peut lui ravir ses particularités. Sa mise en forme et ses jeux sur la représentation traitent de manière propre de notre rapport au monde, car le lyrique nous dit quelque chose de spécifique sur la réalité, ce qui légitime les questions suivantes :

Qu'est-ce que le lyrique ? Comment fonctionne-t-il ? Comment met-il en forme les dimensions de l'existence ? Comment le lecteur réagit-il face à ce type de discours ?

Puisqu'il paraît difficile de définir exactement le lyrique, nous allons essayer de le circonscrire au mieux dans son fonctionnement, afin de montrer ses caractéristiques comme genre.

## **1. Le lyrisme et la célébration du moi**

- 1.1. Le poète-prophète
- 1.2. Le poète-prophète et la nature
- 1.3. Le poète-prophète et l'intercession
- 1.4. Le poète-prophète et le divin

### 1.1. Le poète-prophète

Depuis les romantiques et plus précisément depuis Baudelaire et Rimbaud, le poète est souvent synonyme de pessimiste, voire de révolté contre la providence divine, vu que sa poésie est une expression exagérée de colère contre le destin, ce qui revient à dire qu'elle est une expression de refus de la vie et de dégoût de soi et du monde qui trahit l'aspiration à la finitude, solution salvatrice et purificatrice.

Avec les contemporains, notamment Saint-Leger Leger, même si sa vie était un éternel changement sur tous les plans (géographique, psychologique, idéologique...), le sens du mot poète a recouvré sa signification originelle d'enchanteur du monde, car le but de ce dernier est de promouvoir le monde. Un monde où l'homme rencontre et rencontrera toujours la poésie, miracle permanent, qui lui fait sentir le mystère de la proximité de Dieu et le vide de la distance de celui-ci.

En effet, l'homme ordinaire sait d'expérience que le poète est le compagnon le plus apte, le plus crédible et le plus fiable à le lui faire sentir. De cette mission, le moins qu'on puisse dire noble et sacrée, Saint-Leger Leger s'est rendu compte très tôt, d'une part, parce qu'il a grandi au contact du monde, miroir de la création, ce qui, par conséquent, lui a permis de prendre conscience de sa propre vie et de s'étonner d'exister dans un univers plein de symboles et de codes ; d'autre part, parce qu'il avait le pressentiment d'être élu par une force divine :

Ö

bouffées !...Vraiment j'habitais la gorge d'un  
dieu. » *Eloges*, p. 41

Cette impression singulière était fréquente et l'est de nos jours chez les êtres méditatifs, mais rarement traduite dans une œuvre littéraire comme c'est le

cas chez Saint-Leger dans son recueil *Eloges* qui projette de puissants éléments visionnaires qu'il a commencés, dès l'âge de seize ans.

Cette disposition visionnaire, chez le poète va rendre doublement service à son mode prophétique, d'un côté sur le plan du fond et de l'autre sur celui de la forme. Dès son jeune âge, il assume sa mission et choisit de l'exprimer mystérieusement aussi bien pour l'amour de sa personne que pour le bien de l'humanité, et ce à tous les niveaux. D'ailleurs, c'est pour cette raison-ci que sa poésie, *Eloges* en particulier, est une louange de soi et de l'humain en général du monde et du divin.

Devant une réalité odieuse qu'il tente de changer, ne serait-ce que par le verbe, ce poète, de nature hautaine et réservée, se sent saisi d'humilité comme un pieux à l'égard d'un mystère sacré, et du coup son imagination rivalise avec celle du magicien à seule fin, bien entendu, de faire surgir l'unité d'un monde fait d'objets multiples, divers et contradictoires, ce qui fait de lui un « prophète ».

Avant de poursuivre notre propos, nous jugeons bénéfique pour la suite du travail et utile pour tout lecteur potentiel de définir les concepts « prophétie » et « prophète ». Selon Kamina Brochka :

La prophétie est un message que transmet un prophète. Ce message contient un ensemble de conseils et d'instructions afin que ceux qui le reçoivent sachent comment ils doivent se conduire dans leur famille, dans leur religion et dans la société.<sup>16</sup>

Et

Le prophète est donc un médium qui reçoit des messages et les transmet mais ces messages proviennent d'un plan supérieur, ils ont une origine céleste, toutes les religions ont leurs prophètes qui sont aussi des mystiques.<sup>17</sup>

---

<sup>16</sup> BROCHKA, Kamina, « La Prophétie », in *Le Magazine de l'étrange*, Eutraco.com/cristal/mag/pro.html. Consulté le 13 avril 2013.

<sup>17</sup> *Ibid.*

A la lecture de ces deux définitions, nous reconnaissons la figure de Saint-Leger; mais, là où la donne change, c'est quand la prophétie dépend d'un plan supérieur, quand elle a une origine céleste. Car, nous devons le préciser, au passage dès le début, afin d'éviter toute équivoque, Saint-Leger n'est l'héritier d'aucune confession monothéiste dans laquelle un Dieu personnel s'adresse à la conscience individuelle et la met en face de ses manquements et de sa pitié. Il ignore le Dieu des chrétiens, le Dieu de sa mère qui a beau essayer de le convertir en vain, en témoigne le verset puisé dans *Chant pour un Equinoxe* « Dieu l'épars nous rejoint dans la diversité. », qui traduit, d'une part, la distance qu'il adopte à l'égard de la religion monothéiste et révèle, d'autre part, son panthéisme. D'ailleurs, il revient à plusieurs reprises, dans ses lettres de jeune âge, sur son âme de panthéiste. A Gabriel Frizeau, il répond à ce sujet :

Ce panthéisme que le critique en moi m'interdit, je le porte encore au plus secret de mon corps : voilà l'irréductible contradiction.<sup>18</sup>

Toujours dans le même sens, Claudel dit que « Dieu est un mot que Saint-John Perse évite, dirai-je religieusement ? Et que pour un empire, n'est-ce pas Léger ? Il ne laisserait pas sortir de ses lèvres »<sup>19</sup>. Donc, sa religion était, dès son enfance, antillaise et l'a resté jusqu'à la fin de ses jours. Une religion de la voyance, proche de l'animisme, en la présence d'une conscience collective reliée à la matière vivante de l'espace cosmique, par la propriété du divin qu'il nomme indifféremment : Esprit, Ame ou Etre Suprême. De toutes les façons, qu'il soit croyant, agnostique ou athée, le jeune poète retrouve d'instinct le cadre d'expérience qui caractérise ce que la religion atteste de l'élection, de la mission et de la fonction du prophète inspiré.

---

<sup>18</sup>PERSE, Saint John, *Op. Cit.*, p.737.

<sup>19</sup>CLAUDEL, Paul, « Un poème de Saint-John Perse : Vents », in *Revue de Paris*, numéro 56, Novembre, 1949, p.13.

Le poète comme prophète, ou du moins comme médiateur, doit créer pour donner à voir quelque chose que le commun des mortels ne voit pas à l'œil nu sans passer par la traduction de l'artiste, poète-prophète.

Dès l'origine, le poète s'incline devant sa fonction de prophète. Son chant n'est pas issu d'un vœu personnel ou d'une circonstance extérieure, mais d'une élection par une puissance supérieure :

Homme infesté du songe, homme gagné par l'infection divine. Non point de ceux qui cherchent l'ébriété dans les souvenirs du chanvre comme un scythe.<sup>20</sup> *Vents*, p.20

De ce point de vue, Saint-Leger considère bien le poète comme un être investi d'une faveur divine en plus de la grâce du langage. Il en dit explicitement :

Faveur du Dieu sur mon poème.<sup>21</sup>

Dans la mesure où la divination persienne n'est, par conséquent, ni une magie ni un métier, elle participe au phénomène universel de la prophétie qui reste une vocation même si la brutalité de son mode d'inspiration engendre chez le prophète l'enthousiasme et le délire : état qui n'a rien de commun avec la folie du possédé. Car le poète ne parvient pas à la révélation par le dérèglement des sens, mais par une dépossession de volonté. Même dans le délire, la lucidité ne perdra jamais ses droits. Pour cela, il faut distinguer la divination par la lecture des signes, de la divination par les excitants artificiels, en l'occurrence celle de Charles Baudelaire notamment dans les *Paradis Artificielles* où il transcrit l'idée que la drogue permet de se transcender pour rejoindre l'idéal auquel l'on aspire :

Qu'éprouve-t-on ? Que voit-on ? Des choses merveilleuses, n'est-ce pas ? Des spectacles extraordinaires ? Est-ce bien beau ? Et bien terrible ? Et bien dangereux ?...<sup>22</sup>

---

<sup>20</sup>PERSE, Saint John, *Op. Cit.*, p.181.

<sup>21</sup>*Ibid.* p.181.

<sup>22</sup>BAUDELAIRE, Charles, *Œuvres Complètes, Les Paradis artificiels*. Gallimard, Paris, 1869, pp. 470-471.

De ce fait, chez lui, la vision et la parole s'articulent dans la logique de la connaissance illuminatrice, source de clarté et de joie. Une logique qui mue pour célébrer le sacré ou plutôt s'élève à une autre hauteur où les grands axes de l'horizontalité et de la verticalité, les grands rythmes du jour et de la nuit, les pôles du moi et du monde et les axes du temps passé, présent et avenir se rejoignent pour chanter l'harmonie. Ainsi, séduit et maîtrisé, le poète, en initié, se rend aux forces qui le plient et se livre alors à sa mission de prophète et exerce le ministère envers le seigneur :

Louez le Seigneur ! Louez Dieu dans son sanctuaire ! Louez  
le dans la voute céleste où se déploie sa puissance !<sup>23</sup>

Ceci dit, si la prophétie est, pour Saint-Leger, une humanité ouverte aux houles infinies du réel, comment l'assume-t-il en tant qu'homme parmi les hommes ? Et comment la traduit-il en tant que poète, à l'écart des hommes ?

## **1.2. Le poète-prophète et la nature**

Pour entrer en communion avec la nature, Saint-Leger opte pour la solitude bien qu'elle constitue son drame. En l'acceptant, il quitte le rang du commun des mortels et se range du côté des élus de Dieu, les prophètes pour qui la solitude a plus de bienfaits que de méfaits. N'est-ce pas dans le désert, synonyme de solitude, qu'ils ont fait leur initiation et ont reçu leur mission, ce qui ne va pas sans nous rappeler aussi les rois mages : Gaspard, Melchior et Balthazar.

Faisant partie de l'élite, il célèbre sa solitude au sens propre comme au sens figuré, parce qu'elle constitue un éclat dans lequel il s'interroge, se révisé et se fortifie. Un éclat où il trouve des raisons nouvelles et un regain de qualité aussi bien par sa foi que par son art. Pour lui, elle est créatrice et non

---

<sup>23</sup>SEGOND, Louis, *Bible*, Ancien Testament, (Livres 1-39), Psaumes, 150 :1, 1910.

vacuité de l'être. Elle est aussi abondance, renforcement et accroissement de l'âme et prolifération :

à remuer là, dans l'incurable, aux solitudes  
vertes du matin...Et l'ai-je dit, alors ? il ne faut que  
servir. » *Eloges*, p.34

De là, il la loue, d'une part, en tant que levain et force de l'âme, et, d'autre part, en tant que passerelle qui ouvre sur la connaissance de Dieu, de ses attributs (le saint, le juste, le sage, le puissant...) et de ses caractéristiques (l'amour, la beauté, la bonté...). Lequel Dieu se manifeste dans le cosmos pour les initiés, dont Saint-Leger est fier d'en faire partie, qui sont capables de lire, de déchiffrer le côté subtile et caché des objets et des créatures et d'interpréter les symboles et les signes placés partout par l'intelligence cosmique dans le grand titre de l'univers :

A présent laissez-moi, je vais seul  
Je sortirai, car j'ai affaire : un insecte m'attend.  
Pour traiter – je me fais joie.  
Du gros œil à facettes : anguleux, imprévu,  
Comme le fruit du cyprès.  
Ou bien j'ai eu une alliance avec les pierres  
Veinées-bleu : et vous me laissez également  
Assis dans l'amitié de mes genoux. *Eloges*, p.55

De ce poème, nous déduisons que le poète exprime explicitement le besoin de rester seul : « *A présent laissez-moi* » et le désir d'entrer en isolement « *je vais seul* » pour consacrer tout son temps à la contemplation d'un maître spirituel à travers ses créatures.

Par la contemplation de la nature, notamment de l'insecte et des pierres, il entre en relation avec des formes d'énergies : « *je me fais joie* », « *assis dans l'amitié de mes genoux* ». S'il se donne rendez-vous avec le spectacle du

monde : « *je sortirai, car j'ai affaire* », c'est pour le contempler dans la vigilance qui est le premier pas sur le chemin de l'éveil intérieur. De la sorte, il devient le témoin de tout et découvre d'une part sa transcendance en devenant un avec le perçu : « *assis dans l'amitié de mes genoux* » et son immanence. Pour lui, qui est extrêmement attentif et intérieurement silencieux, le monde sensible ouvre sur le monde invisible. Et la Bible ajoute foi à cette conception à travers les dires de l'apôtre Paul dans Rom 120 :

Les perfections invisibles de Dieu, sa puissance éternelle et sa divinité se voit à l'œil nu depuis la création du monde quand on les considère dans ses ouvrages.<sup>24</sup>

Charmé, Saint-Leger rend hommage à la nature merveilleuse qui lui montre le grand artiste qui se cache derrière elle tout en se démasquant dans l'organisation parfaite de la création, dans la complexité des créatures vivantes témoignant d'une sagesse infinie :

Plaines ! Pentes ! Il y  
avait plus d'ordre ! Et tout n'était que règnes  
et confins de lueurs. Et l'ombre et la lumière alors  
étaient plus près d'être une même chose .... Je parle  
d'une estime... Aux lisières le fruit. *Eloges*, p. 18

Dans ces versets, nous assistons à la glorification de Dieu par l'univers. Saint-Leger chante l'étonnante précision par l'adverbe d'intensité « *plus* » nuancé le vocable insécable « *ordre* » et la négation restrictive témoignant de l'exactitude qui caractérise cet univers magnifique. A l'instar des prophètes et à travers la nature que Dieu a créée, Saint-Leger y voit son empreinte digitale et apprend à reconnaître sa voix. Il y saisit l'un de ses louanges

---

<sup>24</sup>SEGOND, Louis, *Bible, Nouveau Testament*, (Livres 40-66), Romains 1 :20,1910.

d'amour pour l'homme (agapè)<sup>25</sup>. De la sorte, il obéit à l'ordre du divin avancé dans le Psaume 107 :

Que celui qui est sage prenne garde à ses choses, et qu'il soit  
attentif aux bontés de l'éternel.<sup>26</sup>

Non seulement il est attentif au monde et à ses éléments, mais il est aussi célébrateur de ce monde et de son créateur qu'il sait écouter avant d'en parler. Saint-Leger est conscient que Dieu, l'unique, nous rejoint dans la diversité. Laquelle diversité se décline sous ses yeux et résonne dans son ouïe.

Si certains, comme les non-initiés, ne voient en Dieu que contradiction et diversité, Saint-Leger est fier d'être le poète-prophète qui dissout cette contradiction et opère une communion cosmique. Le dialogue entre l'homme et le monde est symbolisé, représenté par l'échange entre le Dieu panthéiste, divinité qui n'est pas dominatrice mais immanente, et le poète-prophète :

...Puis ces mouches, cette sorte de mouches  
et le dernier étage du jardin. On appelle, j'irai .... Je  
parle dans l'estime. *Eloges*. p. 18

Or, si le dialogue entre l'humain, Saint-Leger, et le divin, l'Ame Suprême, repose sur les signes, il arrive que ses signes changent d'un chant à l'autre car ils apparaissent toujours dans la fulgurance. Une Fulgurance qui se cristallise premièrement, dans une lumière qui zèbre le ciel et éblouit le regard :

Et la lumière alors, en de plus purs exploits  
féconde, inaugurerait le blanc royaume où j'ai mené

---

<sup>25</sup>AGAPÈ : Le mot grec agapè signifie affection, amour, tendresse, dévouement. Son équivalent latin est caritas, que nous traduisons par « charité » (dans les textes stoïciens comme dans les textes chrétiens). Généralement, la langue profane emploie agapè pour désigner un amour de parenté ou d'amitié, distinct de l'amour-passion, distinct du désir amoureux : celui-ci, en grec, est appelé érôs, en latin amor (français : amour) ou cupido, cupiditas (français : désir, envie, passion amoureuse). Lorsqu'on oppose érôs et agapè, on sous-entend que le premier est un amour de prise, un amour captatif, intéressé, et le second un amour de bienveillance, de prévenance, de courtoisie, un amour oblatif et désintéressé. Agapè convient principalement à l'amour fraternel, à l'amour paisible et pur, à l'amour de dilection. Erôs convient davantage à l'amour des amants, à l'amour enflammé. DUMÉRY, Henry, « AGAPÈ », Encyclopædia Universalis [en ligne], consulté le 10 avril 2016. URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/agape/>

<sup>26</sup>SEGOND, Louis, *Op. Cit.*, Psaume. 107 :43.

peut-être un corps sans ombre... *Eloges*, p.15

Deuxièmement, dans une résonance qui déchire le cosmos et les oreilles :

et de l'heure midi plus sonore qu'un moustique

et les flèches lancées par la mer de couleurs... ! *Eloges*. p. 22

Et troisièmement dans une brièveté qui laisse le sentiment d'un vide :

Palmes... ! *Eloges*. p.14

...Ö ! j'ai lieu de louer ! *Eloges*, p.22

Effectivement, devant l'énigme tangible du monde, le poète-prophète se définit simplement comme lecteur attentif, chercheur d'un sens, parmi d'autres, qui serait plus immédiat pour le paléographe qu'il est. A ce titre, il atteste bien sa conviction d'un mystère voilé au profane dans une lettre à Paul Claudel :

La fonction même du poète, en tant que mode de connaissance n'est pour moi qu'une règle de vie qui nous tienne plus vivant, fut-ce à vif, sur l'autre versant de l'apparence.<sup>27</sup>

Ainsi, devant le temple de la nature, spectacle grandiose, le souffle poétique se pare des vertus prophétiques et aussi de l'emportement d'un chant prompt à s'enfiévrer aux vagues de l'énumération, à se nourrir d'une prosodie orfévrée de répétitions, à recouvrer son essence de musique dans le battement matériel de la litanie la plus nue :

... Ô ! J'ai lieu de louer !

Mon front sous des mains jaunes,

Mon front, te souvient-il des nocturnes sueurs ?

du minuit vain de fièvre et d'un goût de citerne ?

et des fleurs d'aube bleue à danser sur les cri

ques du matin. *Eloges*. p.22

---

<sup>27</sup> PERSE, Saint-John, *Op. Cit.*, p. 1017.

### 1.3. Le poète-prophète et l'intercession

Après une étape de solitude, faisant office de parcours initiatique personnel marqué, dans un premier temps, par une plongée en soi favorisant une prise de conscience et une maturité spirituelle, et dans un second temps, par la compréhension de l'homme et la perception du réel, Saint-Leger est doté d'un souffle lié à une puissance religieuse, mystique et inspiratrice. Condensé dans la forme traditionnelle de l'oracle, ce souffle se présente, non comme l'enseignement d'une croyance ; mais plutôt, comme sa mise en pratique :

... car c'est de l'homme qu'il s'agit et de son renouvellement.<sup>28</sup>

Ainsi, le déroulement de l'acte poétique-prophétique de Saint-Leger correspond très exactement aux phases successives définies par Heidegger :

Le dire du poète consiste à surprendre les signes pour faire signe à son peuple, puis à prophétiser le non encore accompli.<sup>29</sup>

Une pareille notion de génie visionnaire, ou plutôt de prophète, suppose de toute évidence que le grand poète soit le porte-parole de la transcendance :

(J'ai fait ce songe, dans l'estime : un sûr

séjour entre les toiles enthousiastes.) *Eloges*, p.14

Et que sa mission de prophète éclipse nécessairement son statut de poète traditionnel. Pour mieux dire, c'est le poète, lui-même, qui devient prophète. Nous voici, donc, dans la dimension sociale et politique de la prophétie du poète. Mission qui veut que le poète soit l'éducateur et le guide du peuple qui s'éveille, pour ainsi dire, sur le papier et dans la vie :

... Et le poète encore est avec nous, parmi les hommes de son temps habité de son mal... *Vents*<sup>30</sup>

---

<sup>28</sup> *Ibid.* p.226.

<sup>29</sup> LEVILLAIN, Henriette, *Le Rituel poétique de Saint John perse*, Gallimard, Paris, 1977, p. 302.

La parole prophétique persienne annonce l'homme et témoigne pour lui comme le souligne le poème *les Cloches* qui fait partie de la section *Images à Crusoé* :

Vieil homme aux mains nues,  
Remis entre les hommes, Crusoé !  
Tu pleurais, j'imagine, quand des tours de  
L'Abbaye, comme un flux, s'épanchait le sanglot des  
Cloches sur la Ville...  
O Dépouillé !  
Tu pleurais de songer aux brisants sous la  
Lune : aux sifflements de rives plus lointaines : aux  
musiques étranges qui naissent et s'assourdissent  
sous l'aile close de la nuit.  
Pareilles aux cercles enchainés que sont les  
ondes d'une conque, à l'amplification de clameurs  
Sous la mer... *Eloges*, p.58

Elle réconcilie ainsi le temporel avec l'intemporel, l'individuel avec le collectif, l'humain avec le divin et l'humain avec la nature.

Pour ce faire, il célèbre le monde en le disant, en le détaillant, en l'enregistrant, en le révélant, afin de le rendre visible à l'aveugle né, et de le restituer à son sens premier et à une sorte de force vitale :

Ô  
Clartés ! Ô faveurs !  
Appelant toute chose, je récitai qu'elle était  
Grande, appelant toute bête, qu'elle était belle et  
bonne. *Eloges*. p.16

---

<sup>30</sup>PERSE, Saint John, *Op. Cit.*, p. 230.

Ce passage fait, plus clairement, allusion à la Genèse. Car appeler les bêtes et les choses, avant de réciter, c'est peut-être les nommer, comme le fait Adam au verset deux cents du chapitre deux du livre de la Genèse.

Et l'homme donna des noms à tout le bétail, aux oiseaux du ciel et à tous les animaux des champs (...) <sup>31</sup>

Ce premier acte de langage formulé par Adam trouve dans celui de l'enfant un parallèle et une nuance. Comme Adam, Saint-Leger appelle les bêtes et les choses, c'est-à-dire il les nomme et il les récite. Le parallèle entre les deux actes de langage, bien qu'il ne soit permis que presque uniquement par les ambivalences du vocabulaire, est assez clair. La nuance tient dans l'objet de la récitation, qui permet une nouvelle fois d'évaluer la distance installée par le poète entre les propos bibliques et ceux du poème. Si Adam fait bien récitation, ce n'est qu'à partir d'une nomenclature et il n'y trouve pas la compagnie dont il a besoin ; alors que l'enfant, lui, même s'il récite, il fait l'éloge.

La mission sociale du poète-prophète est sérieuse, elle nous montre le droit chemin. Elle nous emporte à la faveur du souffle d'un éclat, inouï dans une expérience d'attention qui réillumine le monde et nous convie à connaître la réalité rugueuse. Saint-Leger, poète-prophète du vingtième siècle, est fier de nous faire recouvrer l'émoi d'un sacré que l'humanité fuit, parce qu'elle a trop désappris à le désirer, comme le constate Eliade :

On pourrait dire que l'histoire des religions, des plus primitives aux plus élaborées, est constituée par une accentuation de hiérophanies(...). L'occident moderne éprouve un certain malaise devant certaines formes de manifestations du sacré : il lui est difficile d'accepter que, pour certains êtres humains, le sacré puisse se manifester dans des pierres ou dans des arbres. Or, (...) il ne s'agit pas d'une vénération de la pierre ou de l'arbre en eux-mêmes. Les arbres ne sont pas adorés en tant que tels ; ils ne le sont justement que parce qu'ils sont des hiérophanies, parce qu'ils

---

<sup>31</sup>SEGOND, Louis, *Op. Cit.*, (Livres 1-39), *Genèse* 2 :20.

montrent quelque chose qui n'est ni pierre ni arbre mais le sacré.<sup>32</sup>

Et Eliade d'ajouter :

En manifestant le sacré, un objet quelconque devient autre chose, sans cesser d'être lui-même, car il continue de participer à son milieu cosmique environnant. Une pierre sacrée une pierre ; apparemment (plus exactement : d'un point de vue profane) rien ne la distingue de toutes les autres pierres pour ceux auxquels une pierre se révèle sacrée, sa réalité immédiate se transmue au contraire en réalité surnaturelle.<sup>33</sup>

Dans cette religion naturelle, l'homme ne peut retourner vers aucun commencement ni atteindre aucune fin. Les espèces et les races sont en éternelles migrations, en perpétuelles métamorphoses, en permanentes reconversions ; bref, elles sont en sempiternelles réincarnations.

C'est ce qui n'invalide pas la mission, mais oblige Saint-Leger à en reconsidérer sa portée. S'il est fasciné par les êtres qu'une différence native isole : dirigeants, chefs, princes, conquérants, c'est que son intérêt se porte sur les hommes exceptionnels que caractérisent une solitude intérieure et un rang supérieur qui représente une classe d'être à part, celle des êtres qui sont des étrangers parmi leurs concitoyens. Ces êtres ne parlent guère plus que les autres par choix, parce qu'ils sont sûrs d'eux-mêmes et du verbe originel qui les a nommés. Dans « *pour fêter une enfance* » Saint-Leger dit :

( Je parle d'une haute condition, alors, entre

les robes, au règne de tournantes clartés.) *Eloges* p.14

Nous remarquons bien que le « je » ne s'affirme qu'au détour des parenthèses, ce qui donne au sujet parlant une grandeur autre, d'autant plus que sa parole revêt une fonction d'intercesseur. Sa parole se désigne elle-même en cette fonction dans une autre parenthèse qui fait pendant à cette phrase, parole de

---

<sup>32</sup>ELIADE, Mircea, *Le Sacré et le profane*, Gallimard, Paris, 1957, p.17.

<sup>33</sup>*Ibid.* p.18.

« Songe » énoncé par un solitaire à laquelle le discours du prix Nobel ajoute foi :

Lorsque les philosophes eux-mêmes désertent le seuil métaphysique il advient au poète de relever de la métaphysique.<sup>34</sup>

Il ajoute plus loin :

De l'exigence poétique, exigence spirituelle sont nées les religions elles-mêmes et par la grâce poétique, l'étincelle du divin vit à jamais dans le silex humain.<sup>35</sup>

Et même quand il parle, il le fait dans l'équivoque, mode de connaissance qui l'installe dans l'occulte à l'instar des prophéties de l'Ancien Testament qui délivrent une parole incompréhensible pour les rois qu'ils avertissent. Ainsi, les révélations que transmet Saint-Leger ne sont plus issues de la foi qui rend intelligible le texte sacré dans toute sa profondeur; mais, d'une attention au réel d'un chamane qui se fait le médium entre les éléments inscrits dans le monde immanent et le monde des consciences :

La sorcier noir sentenciat à l'office : « le monde est comme une pirogue, qui tournant et tournant, ne sait plus si le vent voulait rire ou pleurer... » *Eloges*, p.17

Dans ces versets, Saint-Leger plaint la pensée religieuse *Vaudou*<sup>36</sup> qui signale l'absence de force directrice du monde et révèle ses préoccupations, alors que

---

<sup>34</sup>PERSE, Saint John, *Op. Cit.*, p. 444

<sup>35</sup>*Ibid.* p. 445.

<sup>36</sup> Vaudou ou Vodou : Religion africaine qui reste implantée notamment dans l'ancien Dahomey et au Togo, le vodou (ou vaudou) s'est, de la même façon que d'autres cultes qu'on retrouve aujourd'hui en Amérique, transporté, avec les migrations d'esclaves et au prix de certaines transformations, jusqu'en Haïti.

Folklore pour les uns, ensemble de superstitions pour les autres, le vodou haïtien a été regardé la plupart du temps comme un héritage africain en voie de disparition. Qu'il ait pu survivre en dépit de tous les préjugés et de toutes les persécutions, seule l'histoire des hommes concrets qui le vivent peut aider à le comprendre. Que représente-t-il dans la société haïtienne où il est le plus développé ? Comment peut-on cerner son originalité propre ?

Le vodou africain : Le terme vodu (vodou), ou vodun, désigne au Dahomey (devenu la république du Bénin) et au Togo les dieux ou les puissances invisibles que les hommes essaient de se concilier, individuellement ou collectivement, pour s'assurer une vie heureuse. Le terme yoruba correspondant est orisha. On peut considérer que le système religieux qui prévaut du Nigeria au Togo, chez les Yoruba, les Fon et les Ewe, est à peu près semblable, bien que les variantes locales soient multiples. Le terme vodu peut s'appliquer à des

le sorcier noir proclame ce monde indirigé, un monde en dérive, le poète-prophète, s'il accepte l'absence d'une force transcendante qui devrait le prendre en charge, ne s'arrête pas à ce constat :

Et aussitôt mes yeux tâchaient à peindre  
un monde balancé entre les eaux brillantes,  
connaissaient le mat lisse des fûts, la hune sous les  
feuilles, et les guis et les vergues, les haubans de  
liane,  
où trop longues, les fleurs  
s'achevaient en des cris de perruches. *Eloges*, p.17

Le regard, encore neuf, de l'enfant poète-prophète, fort de la certitude que les choses sont grandes, ne voit pas dans le monde une pirogue indirigée ; mais bien un navire dont il suffit dès lors de prendre les commandes. Si le bien des chrétiens se retire de la pensée du poète, le monde n'en est pas pour autant inversé et c'est à l'homme de diriger.

La réalité mystérieuse de ces versets, évoquée dans un style chargé d'images, de symboles et de détails obscurs ou volontairement énigmatiques, donne au texte poétique un caractère ésotérique qui en limite l'accès aux seuls initiés.

#### **1.4. Le poète-prophète et le divin**

Chez Saint-Leger, parler à Dieu ou parler de Dieu, ce Dieu qui, selon lui, échappe à toute détermination verbale parce qu'il se tient, à la fois, au-delà

---

ancêtres divinisés (notamment dans les familles royales), mais son acception la plus courante renvoie aux forces de la nature telles que la terre, la mer ou la foudre.

Souvent sont réunies sous une même appellation (Hevieso, dieu de la Foudre ; Sapata, dieu de la Terre) des familles de dieux aux compétences et aux pouvoirs parfois redondants, parfois contrastés. Les dieux se présentent différemment selon les contextes politiques. C'est ainsi qu'au Dahomey il y a eu parfois de véritables luttes d'influence entre les vodu de la famille royale et ceux des grands cultes publics. Le prestige attaché à la fonction de prêtre varie, lui aussi, d'une région et d'une époque à une autre. AUGÉ Marc, Laënnec HURBON, Universalis, « VODOU ou VAUDOU », Encyclopædia Universalis [en ligne], consulté le 29 avril 2016. URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/vodou-vaudou/>

et en de ça de tous les discours ; et par conséquent, il dépasse toutes les représentations, se fait, à tout moment, de mille façons, vu que l'humain ne peut se passer du divin :

C'est dans la poésie que trouve refuge le divin peut-être  
même son relais.<sup>37</sup>

Et c'est ce qui fait que l'œuvre de Saint-Leger est une œuvre tant à la fois axiale que devancière. Une œuvre d'outre horizon, une œuvre en quête de sens et d'unité qui éclot en un récitatif sacré prenant tantôt la forme d'une prière, tantôt la forme d'un éloge. Ainsi, sur le mode laudatif et sur le ton amplificateur que Saint-Leger n'aurait pas reniés, tout en *Eloges* atteste de l'environnement d'une parole de liesse éprise du simple cours des choses, du ravissement d'une vision qui lave pour nous l'âme et le regard, d'une volonté éperdue d'aimer et de rendre hommage à la vivacité divine :

...Ô ! j'ai lieu de louer !

Ô j'ai lieu ! Ô j'ai lieu de louer ! *Eloges*, p.22

(Ô j'ai lieu de louer ! Ô fable généreuse.

Ô table d'abondance !). *Eloges*, p.23

La parole persienne dès lors se hausse à cette modulation première de l'incantation qui nous ramène à l'empire d'une foi et nous enseigne le pouvoir et l'impression grisants de vocables jetés sur la page. Avec Saint-Leger, la poésie devient serment et le souffle se pare des vertus de la prière qui était la formule précatrice d'adoration, de demande et d'action de grâces, et pas seulement de l'ample dictée de l'ovation, de la souveraine béance de l'apostrophe, mais aussi de l'emportement d'un chant prompt à s'enfiévrer aux vagues de l'énumération, à se nourrir d'une prosodie orfévrée de répétitions, à recouvrer son essence de musique dans le battement matriciel de la litanie la plus nue. Inlassablement, Saint-Leger répète la divinité, ses

---

<sup>37</sup>*Ibid.* p.445

rumeurs d'émoi, ses afflux d'exaltation et ses épiphaniques errances pour restituer à la présence, à l'être une saveur inégalée, avec, à coup sûr, un parfum d'harmonie :

Palmes !

et sur la craquante demeure tant de lances de

flamme ! *Eloges*, p.24

Donc, conscient de la volonté du divin, qui veut être connu et reconnu et qui aime qu'on l'appelle et qu'on le nomme, qu'on le prie et qu'on le bénisse vu qu'il nous a donné la voix et nous a appris les noms, Saint-Leger, dans un martellement lustral et continu de la liste, dans une éclatante et prodigue période de recensement, dont l'itération accentue encore la ferveur, veut rendre hommage à l'Être Suprême, tout en cherchant à absoudre la langue de ses périls conceptuels, tout en tentant d'en bannir l'aveugle suffisance, tout en l'aimantant aux sources de l'aube de l'ici :

Appelant toute chose, je récitais qu'elle était

grande, appelant toute bête, qu'elle était belle et

bonne. *Eloges*, p.16

Pour privilégier une nomination enfin capable de dresser cadastre de chaque élément du cosmos et d'épouser dans un élan éminemment votif la substance première, pourtant ineffable du réel, Saint-Leger a recours aux termes généralisant tels « choses » et « bêtes ». Car cette pulsation si primitive de la reprise, cet engendrement digressif de répertoire de mots où s'aiguise une extrême fidélité à tous les versants du livre participent de ce choix de toujours apparier le langage à la substance et des lois, quoi de plus légitime que de prendre pour l'exacte charge presque adamique du substantif. Du coup, la prière persienne retrouve spontanément le style codifié par les rituels antiques des formules précatives d'adoration, de demande et d'action de grâce :

Ô ! J'ai lieu ! Ô j'ai lieu de louer ! *Eloges*. p.22

et il ne fallait pas tuer l'oiseau mouche d'un caillou...*Eloges*.  
p.16

L'abondance de l'exclamation, en l'absence même de la gestuelle, fait de la prière un mouvement de l'âme, un acte mental qui porte directement sur le sacré et incite à agir. Et pour hisser la célébration au rang du sacré, Saint-Leger opte pour une rhétorique de l'emphase oratoire, qui est un trait essentiel de la poésie de l'éloge. De là, il opte pour le verset comme levier de l'ampleur déclamatoire propre à son intention stylistique conformément à son origine biblique. D'ailleurs, la critique reconnaît que le verset est la potentialité sûre d'un ton solennel de lyrisme déclamatoire, décelable dans son rythme propre contribuant à renforcer l'aura de la poésie. Saint-Leger a su l'utiliser dans le sens aussi bien d'un élargissement de la prosodie, que dans celui de la recherche d'un effet de souffle dynamique. C'est pourquoi il peut sembler si naturel qu'il ait opté pour cette unité de base qui est le verset comme espace privilégié de toute sa poésie. L'adéquation entre cette forme et le chant torrentueux de l'univers, auquel est dévolu le recueil du poète, apparaît comme une évidence à tout lecteur. Il s'agit bien d'une adéquation marquée entre une poésie de la grandeur et de la solennité, avec une forme qui se prête, elle-même, à ce type de registre. Reste à souligner que le verset persien sort du cadre normatif général de la rhétorique pour réhabiliter l'essence de la poésie. Ce qui a permis au mouvement lyrique persien de suivre le rythme de la nature dans sa globalité et dans ses moindres particularités sans favoriser une espèce sur une autre, surtout que la forme non versifiée de sa poésie repose sur un rythme verbal qui confère au discours la grandiloquence sacrée d'une parole inspirée. Laquelle grandiloquence, qui n'est que le signe de la dimension prophétique du poète se faisant également figure sacerdotale, trouve son expression dans un arsenal rhétorique brandissant l'amplification et la démesure, qui oblige les exégètes les plus acharnés à découvrir les artifices de la féerie, par conséquent à abandonner leurs projets.

Il serait intéressant de s'arrêter sur toutes les figures de style employées par Saint-Leger dans *Eloges* pour souligner leur valeur, mais cela excèderait et notre chapitre et le volume dont nous disposons, pour cette raison contentons-nous simplement des dominantes, parmi lesquelles, l'énumération, qui élance le discours vers une totalité surhumaine dans une syntaxe de la profusion, envahit le texte, non pour indiquer l'exhaustivité, loin de là, mais pour toucher à la précision et au détail, autrement dit à la perfection, inaccessibles sur terre, ce qui constitue pour le poète une échappatoire vers le large et la liberté, d'autant plus qu'il a horreur du figement et du scellé. Vient, ensuite, l'exclamation ou plutôt la modalité exclamative, remarquable par son nombre exceptionnellement grand, qui traduit confusément le chant essentiel, le chant profond, le chant véritable, et la demande humble dans le gisement duquel la célébration persienne du divin n'échappe pas à la surenchère haletante :

Ô ! J'ai lieu de louer

Ô j'ai lieu ! Ô j'ai lieu de louer.

(... Ô. J'ai lieu de louer ! Ô fable généreuse

o table d'abondance !) *Eloges* pp.22/23

Palmes ... !

Palmes ! Et la douceur

d'une vieillesse des racines... ! La terre... *Eloges*, p.14

...Végétales, ferveurs, ô clartés ô faveur !... *Eloges*, p.20

Cette modalité exclamative s'accompagne de la forme interjective qui l'augmente. Les deux sont en étroite relation avec le style nominal du poète. Dans *Eloges*, nous les rencontrons presque dans des constructions dépourvues de verbes, et suivies d'un substantif ou d'un adjectif. Elles expriment dans un style soutenu l'apostrophe où l'invocation renforçant par là même la tonalité lyrique des poèmes :

Palmes ... !

Palmes ... ! *Eloges*, p.14

Azur ! *Eloges*, p.31

Crusoé ! *Eloges*, p.58

Crassus ! *Eloges*, p. 61

S'ajoute un autre moyen très fréquent, à savoir l'enchaînement de séquences syntaxiques brèves par la reprise en anaphore de la conjonction de coordination « et » au début de plusieurs unités typographiques consécutives. Il ne manque pas d'évoquer les psaumes<sup>38</sup> ou les litanies<sup>39</sup> et rappelle également le langage biblique :

et ces clameurs, et ces silences ! et ces nouvelles

en voyage et ces messages par marées. Ô libations

du jour !...et la présence de la voile, grande âme. *Eloges*,  
p.41

Sans oublier d'autres procédés stylistiques comme les majuscules à l'initiale des noms communs qui mettent en relief les mots passés inaperçus :

... Car au matin, sur les champs pales de l'Eau

nue, au long de l'Ouest, j'ai vu marcher des Princes

et leurs Gendres, des hommes d'un haut rang, tous

bien vêtus et se taisant, parce que la mer avant midi

---

<sup>38</sup> PSAUMES : Les Psaumes sont surtout connus en Occident comme des pièces chantées ou « psalmodiées » dans les églises et les monastères. On sait aussi qu'ils tiennent une place importante dans la liturgie de la synagogue juive. Ces morceaux rythmés de lyrique religieuse sont pris dans un recueil dit Livre des Psaumes qui se trouve en tête de la troisième partie de la Bible hébraïque, après la Loi et les Prophètes. Ce séfér tehillim serait plus exactement traduit par « livre des louanges ». Le mot psaume vient du grec : on traduisit par psalma l'hébreu mizmôr qui servait de titre propre à nombre de ces louanges. Les psaumes paraissent avoir été chantés avec accompagnement d'un instrument à cordes, lyre ou cithare. CAZELLES, Henri, « PSAUMES », Encyclopædia Universalis [en ligne], consulté le 10 avril 2016. URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/psaumes/>.

<sup>39</sup> LITANIES : Terme générique et moderne qui désigne, dans le culte chrétien, plusieurs espèces de prières d'intercession. Celles-ci ont en commun une forme musicale caractérisée par sa simplicité formelle : alternance d'un soliste (ou d'un groupe de solistes), qui chante des invocations, des demandes ou des acclamations, et de l'assemblée, dont la réponse est brève et uniforme, tant mélodiquement que rythmiquement. Une telle structure est universelle et compte parmi les formes fondamentales de tous les cultes et de tous les temps. LACAS, Pierre-Paul, « LITANIES », Encyclopædia Universalis [en ligne], consulté le 10 avril 2016. URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/litanies/>.

est un Dimanche où le sommeil a pris le corps d'un  
Dieu, pliant ses jambes. *Eloges*, p.24

Les italiques qui attirent l'attention sur les mots importants pour le poète et partant dépassent la fonction traditionnelle de l'accentuation. En ponctuant tous ses écrits, ces italiques constituent l'un des signes extérieurs de sa singularité.

Ainsi la célébration du divin s'exprime sur le mode voisin de tous les lyrismes: énumération délectable, redondance savoureuse, profession sincère d'impuissance, profération d'audace, exultation capiteuse, acclamation de triomphe :

Nous te louons, nous te bénissons, nous t'adorons, nous te  
rendons grâce pour ton immense gloire, seigneur, Dieu, Roi  
du ciel, Dieu le Père tout puissant.<sup>40</sup>

Toutefois, conscient de l'incapacité de la langue à dire l'essentiel, à faire l'éloge, le poète-prophète se contente du silence. Mais, bien qu'il soit paradoxal, du fait qu'il s'effectue par les langages, ce silence est capable d'un éloge tonitruant, car il est plus signifiant que le verbe, en d'autres termes, un silence plein qui se manifeste visiblement dans les trois points de suspension qui disent plus qu'ils ne taisent. Ils sont pleins de sagesse, surtout qu'ils font participer le récepteur à cette célébration en l'invitant à choisir le mode et le style qui expriment le mieux sa louange :

et la lumière alors, en de plus purs exploits  
féconde, inaugurerait le blanc royaume où j'ai mené  
Peut-être un corps sans ombre... *Eloges*, p.15

Si Saint-Leger les emploie, c'est qu'ils n'ont aucune signification concrète et fixe. De la sorte, ils veulent tout dire en ouvrant l'esprit et en

---

<sup>40</sup>WANGERIN, Walter J.R, *La Prière : A l'écoute du doux murmure*, Traduction Sabine Bastin, éditions Farel, Charols, 1999, p.59.

libérant l'imagination, favorisant ainsi le rêve, contrairement au point qui réprime, ferme et met un terme à l'élan lyrique dans l'espace, dans le temps et dans l'imagination :

Un homme est dur, sa fille est douce. *Eloges*, p.11

Les points de suspension qui jonchent les chants persiens, précisément dans *Eloges*, le déchargent, d'abord de la tâche pesante du contrôle verbal (syntaxique, lexical...) qui entrave, et réprime tout épanchement mystique favorisant de la sorte l'élévation, ensuite de la tâche d'être exclusif et définitif qui signifie pour Saint-Leger l'enferment, et le laissent, par conséquent, libre de prier le divin par tous les sens.

Conçue comme un moyen d'accès au divin, la poésie persienne, fond et forme confondus, éloigne les versets du langage courant et associe toutes les composantes de la langue pour produire cet effet d'incantation.

## **2. Le lyrisme et la célébration des origines**

2.1. La célébration des origines familiales

2.2. La célébration des origines littéraires

*2.2.1. La célébration de Pindare*

*2.2.2. La célébration de Baudelaire*

*2.2.3. La célébration de Mallarmé*

## 2.1. La célébration des origines familiales

L'intérêt obsessionnel que porte Saint-Leger à ses origines trahit indiscutablement sa souffrance due à une crise identitaire dont les stigmates ne cessent de le tourmenter au point qu'il décide de la chanter pour la dépasser, question d'une purgation par la poésie. Ainsi, *Eloges*, recueil de sensations par excellence du fait qu'il est l'expression du jeune âge, ne cesse de réciter, comme un refrain, cet hommage aux ancêtres, toutes origines confondues. Sa fascination pour son arbre généalogique caractérisera toute son œuvre, qui sera traversée, de bout en bout, de vocables référant aux aïeux, sous tous les éclairages. Toutefois, il est à noter que ce vibrant éloge ne concerne pas exclusivement le lien de parenté ; mais aussi, la parenté intellectuelle. Ces deux paradigmes de témoignage parallèle constituent la texture du recueil.

Depuis le début de son recueil, et dans chacun de ses poèmes, l'affirmation de la race, la satisfaction d'y appartenir et le souci de l'honorer éclatent avec beaucoup d'ostentation :

De la France, rien à dire: elle est moi-même et tout moi-même. Elle est pour moi l'espèce sainte, et la seule sous laquelle je puisse concevoir de communier à rien d'universel, à rien d'essentiel. Même si je n'étais pas un animal essentiellement français, une argile essentiellement française (et mon dernier souffle, comme le premier, sera chimiquement français), la langue française serait encore pour moi le seul refuge imaginable, l'asile et l'ancre par excellence, le seul lieu géométrique où je puisse me tenir en ce monde pour y rien comprendre, y rien vouloir ou renoncer.<sup>41</sup>

Cette fierté donne à certaines de ses pages une tension singulière qui, tantôt s'érige en plaidoyer, tantôt éclot en panégyrique et tantôt en consécration. Sa fidélité aux origines, à leur vocation européenne comme à leur ascendance de pionniers lui a inspiré ses plus beaux chants louangeurs, dont toutes les

---

<sup>41</sup>RAYMOND ? Louis-Marcel, « Lecture de Saint-John Perse », Revue L'action Universitaire , Numéro 3, Montréal, 1948, p.270.

affirmations mélioratives, irréductibles l'une à l'autre, travaillent simultanément l'écriture persienne, selon des inflexions différentes d'un poème à l'autre. Ainsi, au seuil du recueil *Eloges*, le poème *Ecrit sur la porte* condense tous les éléments essentiels désignant la suprématie raciale :

J'ai une peau couleur de tabac rouge ou de  
mulet,  
J'ai un chapeau en moelle de sureau couvert  
de toile blanche.  
Mon orgueil est que ma fille soit très-belle  
quand elle commande aux femmes noires,  
ma joie, qu'elle découvre un bras très-blanc  
parmi ses poules noires ;  
et qu'elle n'ait point honte de ma joue rude  
sous le poil, quand je rentre boueux. *Eloges*, p.10

Pour se distinguer des indigènes, race inférieure, Saint-Leger célèbre, par la déclarative affirmative généralisée dans le poème d'ouverture *Ecrit sur la porte*, sa race d'homme blanc même s'il n'en a pas l'air. Car sa peau est en fait basanée et tannée par le soleil et cuivrée comme celle d'un mulâtre sous l'effet du travail dans la plantation ; mais, l'allusion faite à la couleur blanche de la toile du casque colonial va le réhabiliter dans son statut de planteur fondateur de la caste et souligner d'autant plus l'arbitraire de la pigmentation et l'absurdité de l'essentialisme raciste. Il met sur le même plan les attributs physiques et vestimentaires pour mettre en évidence cette mythologie de la pureté, de la blancheur propre à la ploutocratie<sup>42</sup> des Iles. Saint-Leger ne

---

<sup>42</sup> Ploutocratie : Nom féminin singulier, gouvernement exercé par les plus riches, régime politique dans lequel s'exerce ce gouvernement.

LEROUX PIERRE (1797-1871) réfute dans son ouvrage *De la ploutocratie* (1848) la thèse officielle selon laquelle la France est une nation de propriétaires. La vérité est qu'une minorité détient le capital. Mais sa théorie des classes sociales manque de netteté. Si, en 1834, Leroux conçoit le rapport des classes en termes de « lutte de ceux qui ne possèdent pas les instruments de travail contre ceux qui les possèdent », il continue à la suite de Saint-Simon à opposer les propriétaires au groupe des industriels et des ouvriers.

manque, à aucun moment, de faire allusion à sa propre souche familiale de colons européens installés aux Antilles. D'ailleurs, l'affirmation de son appartenance à une origine européenne de teint blanc traverse l'œuvre poétique comme un leitmotiv obsédant :

Mon orgueil est que ma famille soit très-belle  
quand elle commande aux femmes noires  
ma joie, qu'elle découvre un bras très- blanc  
parmi ses poules noires. *Eloges*, p.10

Le poète tire sa joie de la couleur de la race blanche référant à l'europpéen qui demeure le dernier vestige d'une identité en crise comme en témoignent les deux derniers versets de cette laisse :

et qu'elle n'ait point honte de ma joue rude  
sous le poil, quand je rentre boueux. *Eloges*, p. 10

La fille n'a pas à avoir honte de son père car celui-ci a une lignée noble même si son teint a changé, à cause du climat et du travail. Nous remarquons qu'il a peur d'être confondu avec les indigènes dont les stigmates de l'esclavage sont de manière indélébile inscrits dans leurs gènes. Il est à noter, à ce propos, que le thème du quasi-blanc, métis qui ne se distingue en rien de l'europpéen, illustre de manière tragique l'absurdité du racisme. La couleur de la peau, qui était l'identificateur premier de la race et le prétexte de la discrimination, laisse la place à l'argument généalogique le génotype<sup>43</sup> succédant au phénotype<sup>44</sup>. Cette vision trouve son explication dans le texte

---

L'asservissement des prolétaires n'est pas, à ses yeux, une fatalité. Dans son livre *Malthus et les économistes* (1849), il répudie à la fois le pessimisme de Malthus et l'optimisme de Saint-Simon ; la misère ouvrière n'est pas le résultat d'une loi de nature, mais d'un état de choses précis : la production capitaliste. François BURDEAU, « LEROUX PIERRE - (1797-1871) », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 10 avril 2016. URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/pierre-leroux/>

<sup>43</sup>Génotype en biologie désigne l'ensemble des caractères somatiques ou psychologiques qu'un individu ou une espèce reçoit par transmission héréditaire et qui sont véhiculés par les gènes. Génotype et phénotype. La classification génétique des principaux génotypes respectifs.

<sup>44</sup>Phénotype désigne l'ensemble des caractères observables, apparents, d'un individu, d'un organisme dus aux facteurs héréditaires (génotype) et aux modifications apportées par le milieu environnant.

biblique. Mais pour comprendre les structures imaginaires de la société coloniale, il faut encore remonter le temps, bien avant l'aube des temps modernes, jusqu'à des strates très anciennes qui appartiennent à une pensée archaïque où la malédiction généalogique sert d'alibi à toute forme de violence. Ainsi, Louis Sala-Molins<sup>45</sup> a montré comment le texte biblique lui-même a servi de support à cette mythologie de l'exclusion et de l'exploitation de l'homme par l'homme. A travers la punition qui touche la descendance de Cham, c'est une discrimination fondatrice qui explique la répartition de l'humanité en plusieurs rameaux. La différence indissociablement associée à la faute prend la forme d'une inégalité et d'une hiérarchie. Les trois fils de Noé ont, en effet, un statut différent, signifié solennellement lorsque le père maudit une lignée de la descendance de Cham.

La célébration des origines, précisément des liens familiaux, couvre le poète d'une sorte de noblesse qui se reflète dans le choix d'un champ lexical propre à la sainteté et se cristallise dans les lettres majuscules :

...Les voix étaient un bruit lumineux sous- le  
vent... La barque de mon père, studieux, amenait  
de grandes figures blanches : peut-être, en somme,  
des Anges dépeignés ; ou bien des hommes saints,  
vêtus de belle toile et casqués de sureau (comme mon  
père, qui fut noble et décent). *Eloges*, p.24

... Or les Oncles parlent bas à sa mère, ils  
avaient attaché leur cheval à la porte. Et la maison  
durait, sous les arbres à plumes. *Eloges*, p. 25

Par ce mode d'expression, Saint-Leger élève ses ancêtres, tantôt au rang des anges, tantôt au rang des saints, et les qualifie de tous les attributs qui

---

<sup>45</sup>SALA-MOLINS, Louis, *le Code noir ou le Calvaire de Canaan*, PUF, Paris, 1987. p.62.

imposent la vénération, comme c'est le cas avec la mère, dont le portrait frôle le sublime :

Nos mères qui vont descendre, parfumées avec

l'herbe-à-Madame-Lalie...Leurs cous sont beaux.

Va devant et annonce : Ma mère est la plus belle ! *Eloges*,  
p.50

Ainsi, le culte généalogique et la célébration du haut lignage poussent jusqu'au point où ils s'abolissent dans la pureté de l'origine. Il faut cependant souligner que Saint-Leger a sublimé, parallèlement aux valeurs nobiliaires, les exploits des ancêtres liés au processus de civilisation du monde nouvellement conquis. Ainsi, il transpose en épopée l'expansion coloniale et en élargit les perspectives à l'ensemble des avancées humaines. Il transcende l'idéologie de la conquête pour exalter finalement la marche de l'homme vers un au-delà intemporel. Dans ce sens, *Amitié du Prince*, fait allusion de manière visible au rôle des européens dans la modernisation du tiers-monde et ce à tous les niveaux de la vie. D'ailleurs, la triade constituée par le soldat, le commerçant et le poète en dit plus. Ces trois figures emblématiques de la domination représentent les compromissions avec le monde et polarisent le refus de l'esprit. Pour mieux comprendre les structures imaginaires de la société coloniale, il faut encore revisiter les époques antérieures.

S'agissant du mythe généalogique, nous savons que Saint-Leger a créé sa légende personnelle, a accrédité l'idée d'une lointaine ascendance aristocratique et l'installation aux Antilles d'un Saint-Léger embarqué comme cadet de la famille pour les îles du vent avec deux missionnaires. Mais, il est établi que le premier Léger à venir aux Antilles fut Prosper-Louis léger, l'arrière-grand-père du poète. Après une faillite à Paris, il s'était exilé en Guadeloupe, en 1815, où il a acheté un cabinet de notaire. Sa famille s'inscrit donc dans le mythe américain du nouveau départ pour une famille de l'Ancien Monde. Il est vrai, toutefois, que l'alliance des Léger avec les familles Caille

et Drey va rattacher ceux-ci à la ploutocratie des îles, ce qui a favorisé l'anoblissement des membres de cette communauté terrienne suite à l'aisance financière fraîchement acquise. Il faut donc garder toutes ces nuances en mémoire pour entendre pleinement le propos du poète, mélange de mythification et de mystification, lorsqu'il reconnaît, dans le premier chant de *Pour fêter une enfance* :

Palmes ! et la douceur

d'une vieillese des racines. *Eloges*, p.14

Bien qu'ils fussent peu nombreux aux Antilles, les cadets de la famille deviennent la figure emblématique des colons, qui, de fait, s'alignent sur ces hommes de haut rang pour constituer une sorte d'égalitarisme aristocratique, une société révolutionnée où tous les pionniers visent à se fondre dans une ploutocratie animée par un esprit de caste.

Ce mythe aristocratique avec sa constellation thématique, qui est l'évocation d'une humanité royale qui semble diffuser ses nobles manières au monde alentour telle une aura glorifiante, devient l'épine dorsale du recueil. Les aïeux ont pris pour auxiliaire, dès leur marche, les plus puissants moyens de civilisation : instruire, pacifier, éclairer et répandre les bienfaits de la science. Telle est la noble mission qu'ils se sont proposée et qu'ils ont accomplie, et tels étaient donc les nobles objectifs de l'homme blanc à l'adresse des indigènes. A partir de cet apport civilisationnel à la vie primitive des premières races, Saint-Leger réagit en martelant à cor et à cri que l'arrivée des aïeux sur l'île a bien eu des retombées et des effets positifs, tels les hôpitaux, les routes, les idées, la culture au-delà desquels s'élèvent l'humanisation et une dimension de celle-ci que Saint-Leger sublime à travers l'idéal d'échange lié au commerce, apte à illustrer, par analogie, le besoin spirituel de communication entre les hommes. Le mot commerce, débarrassé ainsi de toute connotation mercantiliste, sera d'ailleurs célébré en tant que levier de fraternisation avec l'espèce humaine.

## 2.2. La célébration des origines littéraires

Toute en rendant hommage à une illustre ascendance biologique, Saint-Leger cherche sa propre place dans une généalogie littéraire qui comprend aussi bien les antiques que les modernes : Pindare, Defoe, Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud et bien d'autres. Pour se situer, il se greffe sur cet arbre généalogique à dessein de produire les fruits desquels n'avaient pas rêvé ses ancêtres. Arrivant à la fin de la lignée, il bouleverse la chronologie pour que le dernier soit enfin le premier. Les racines célébreront ainsi les voies prodigieuses qui en sortent. La réécriture du passé qui s'effectuera à travers ses œuvres s'annonce ainsi dès le début. Les années de sa propre formation sont en même temps des années de déformation d'une culture qu'il savoure mais qu'il abandonne tout en livrant, non pas une religion universelle, mais une série d'éloges paradoxaux.

Quelle que soit la réalité de ce parcours un peu railleur, Saint-Leger consacre la plus grande partie de sa vie à se créer une famille d'élection, substituant un arbre généalogique à un autre, remplaçant la lignée Dormoy Léger de ses parents par une lignée littéraire destinée à aboutir à son nom de plume, Saint-Leger Leger, premier pseudonyme. Pour comprendre sa poésie, il faut remonter le temps à l'envers et redescendre aux racines de cet arbre extraordinaire. Ses poèmes sont habités, voire souvent hantés, par des aînés qui lui ont inspiré des sentiments contradictoires d'admiration et de révolte. Naturellement, il aspirait à se frayer un chemin dans la grande tradition littéraire française. A en juger par le compte rendu de Valery Larbaud<sup>46</sup>, daté de 1911, Saint-Leger y réussit très jeune. Larbaud osait le comparer à Homère, Virgile, Whitman et Hugo, dans leurs bons moments. De manière symptomatique, les commentateurs qui ont étudié spécialement le travail de réécriture chez Saint-Leger ont mis en évidence l'approbation de l'intertexte par un processus d'adoption, d'assimilation et de recomposition qui écarte le

---

<sup>46</sup>PERSE, Saint-John, *Op. Cit.*, p.1227.

recours à la citation et le respect des modèles. A cet égard, Carol Rigollot, qui fait crédit à Saint-Leger d'une ouverture dialogique avec ses aînés, reconnaît cependant que ce dernier fête les géants du passé. Mais si la réécriture est un hommage de l'héritier, le bénéfice est avant tout pour lui, car il met son parrain au service de sa propre expression. La reconnaissance et l'usage des prédécesseurs n'est pas une rétrogradation ou une soumission à des modèles inactuels, mais une forme de convivialité intéressée, qui, en exploitant les ressources de ses devanciers à des fins nouvelles et personnelles, contribue au développement durable de la pensée.

L'écriture commence dans les marges, dans la reformulation, d'abord intime, puis expressive et renouvelée, voire subversive, paraphrase de lecteur. Car, pour être prolongement, la réécriture doit commencer par être une relecture. Qu'il s'agisse d'un ancien, d'un moderne ou d'un contemporain, le retraitement ne va pas sans écart marquant le dépassement de ses inspirateurs. Que l'esprit latin puisse encore être vivant, les auteurs le doivent à ceux qui, linguistes, philosophes, poètes ou pédagogues, ont accoutumé leur esprit à se servir de la culture ancienne pour être moderne.

Jeune homme, Saint-Leger, a appris à écrire en lisant ses prédécesseurs, il a fait de l'emprunt livresque une pratique originale. Peut-être plus originale encore sa dernière entreprise littéraire, le volume de ses *Œuvres complètes* dans la Pléiade : autobiographie, autofiction, mystification, peu importe ! C'est avant tout un texte sans équivalent dans la littérature française contemporaine. Dans ce sens, Saint-Leger écarte la fameuse crainte de la Bruyère :

Tout est dit, et l'on vient trop tard depuis plus de sept mille ans qu'il y a des hommes et qui pensent. Sur ce qui concerne les mœurs, le plus beau et le meilleur est enlevé; l'on ne fait que glaner après les anciens et les habiles d'entre les modernes.<sup>47</sup>

---

<sup>47</sup>LA BRUYERE, Jean, *Les Caractères, ou les mœurs de ce siècle*, Gallimard, Paris, 1951, p. 65.

Pour partager le point de vue de Lautréamont qu'il souligne en rouge :

Rien n'est dit, l'on vient trop tôt depuis plus de sept mille ans  
qu'il y a des hommes (...) nous avons l'avantage de travailler  
après les anciens les habiles d'entre les modernes.<sup>48</sup>

De là, la poésie de Saint-Leger se trouve dans cette dialectique complexe entre le discours des anciens et celui des modernes, entre la dette vis-à-vis de la tradition et le désir insatiable de nouveauté et de dépassement, qui laisse voir les signes précurseurs d'une révolte contre la tradition. D'ailleurs, c'est ce qui fait, que malgré la nouveauté surprenante d'*Eloges*, le recueil n'émerge pas *ex nihilo*, ainsi à côté des échos antiques pindariques, bibliques (verset et psaumes) et classiques (la rigueur), d'autres voix principales, qui ont joué un rôle essentiel dans la formation du jeune poète, se font entendre.

Mais, avant de décliner ces fameuses voies selon l'ordre chronologique, nous tenons à signaler que la présence de références bibliques dans la poésie de Saint-Leger pourrait conduire, aussi, à penser à la naissance d'une nouvelle mode littéraire imbibée de religieux, et à déduire par là même la célébration du texte sacré. En effet, Saint-Leger appuie considérablement son premier recueil sur l'Ancien et le Nouveau Testament, en témoigne l'adoption du verset.

L'Alpha et l'Oméga du livre sacré deviennent, sous la plume du poète, une référence, une influence, un puits d'inspiration où alternent, selon les critiques, le collage, l'adaptation, la réappropriation, bref l'existence d'une intertextualité subversive, transgressive où fleurissent discours, métadiscours, et contre-discours.

Sur cet engouement religieux et en nouvel évangéliste en quelque sorte, le poète se sert paradoxalement de la tradition catholique comme alibi pour défendre ses positions culturelles, politiques et idéologiques, que les symboles, les métaphores et l'alchimie verbale mettent en valeur. A titre

---

<sup>48</sup>DUCASSE, Isidore, dit Comte de Lautréamont, *Poésies I et II*, Gallimard, Paris, 1973, p.320.

d'exemple, nous signalons le complexe d'infériorité, le désespoir qui pèse sur le moi dans les poèmes du cycle antillais. La sensation de déchéance du nègre et du sang-mêlé, qui ressent la couleur de sa peau telle une malédiction inscrite dans la genèse identifié à Cham, fils maudit qui sera pour ses frères un esclave d'esclaves, gonfle amplement pour éclater poétiquement sous forme d'un éloge réparateur.

### **2.2.1. La célébration de Pindare**

Pour parfaire son apprentissage de la langue et apaiser sa soif culturelle, Saint-Leger, en éclectique, varie ses maîtres et multiplie les dialogues. Ainsi après avoir puisé dans la Bible, il établit le dialogue avec son préféré Pindare, le dorien. C'est pour cela que si la poésie du poète a pu sembler radicalement neuve à sa naissance, elle n'a pourtant pas été sans lien avec une longue tradition littéraire :

«Palmes ! et la douceur

d'une vieillese de racines ». *Eloges*, p.14

La fascination de l'auteur d' *Eloges* pour Pindare vient du fait qu'il a trouvé en lui un modèle revendiqué pour sa propre écriture. Il l'apprécie en dorien pour son style qui est à la fois rude et ornementé, fragmentaire et savant, épique et érudit. Mais comment arrive-il à concilier ces tendances, en apparence contradictoires, et le lyrisme avec sa hauteur de vue et sa noblesse auxquelles il aspire ? Pour répondre à cette question, nous interrogerons la relation du poète avec Pindare. Elle est la seule qui puisse nous éclairer le mieux par différence et analogie.

Le poète français, voit en Pindare une source vivace, rude et cosmique, passionnée et tendue entre noblesse et rigueur, raison et vie, mais voilée par la prééminence classique du texte sur la voix, et de la forme sur l'action. Pendant quatre ans, il traduit ses strophes et ses antistrophes de la première

Pythique<sup>49</sup> et les Pythiques III et XII dans un travail désigné modestement comme une étude de métrique et de structure verbale :

Sur le fond, Pindare ne me passionne pas autant que vous voulez encore le croire : ses thèmes m'ennuient. Mais l'admirant aujourd'hui avec plus de détachement et d'un point de vue littéral, je n'aimerais pas non plus trahir cette haute figure d'honneur telle qu'elle s'est encastrée dans le mythe hellénique.<sup>50</sup>

La ritualité de la parole persienne tire une part de son énergie, sensorielle, tactile et visuelle notamment de sa référence pindarique, mais ce lien essentiel est à repérer dans des effets poétiques, précis et constants, plus que dans des affirmations théoriques. Saint-Leger a étudié et admiré avec beaucoup d'intérêt le poète grec qu'il cite dans la suite XII du poème *Oiseaux*, car il trouve en lui un modèle qui correspond à ses aspirations littéraires, entre autres, la noblesse et la rigueur en écriture.

A l'instar de Pindare, Saint-Leger, conscient d'être investi d'une mission quasi divine, se déclare dispensateur des dons des Muses et cultive son art en mettant à son service une langue qui n'est jamais figée. En effet, son lexique abonde en mots nouveaux dont nous ne savons pas s'il les a créés lui-même ou s'il les a pris ailleurs. Ces mots dont la langue française n'offre pas d'exemple avant lui. De cette manière, il rejoint Pindare en ce qui concerne le don poétique qui est, selon lui, essence divine et ne saurait

---

<sup>49</sup> Pythique : Nom féminin singulier, adjectif singulier invariable en genre. Employé comme adjectif pythien, concernant l'Apollon pythien (au pluriel) désigne des jeux antiques célébrés à Delphes à la gloire d'Apollon. Employé comme nom au féminin, ode de Pindare.

Pindare est le principal représentant de la grande lyrique chorale, non seulement parce que la plupart des œuvres de ses rivaux ont disparu, mais parce que pour les Anciens eux-mêmes il était le maître incontesté. Certains de ses contemporains ont pu lui préférer Bacchylide, plus agréable et plus proche d'eux. Pindare, lui, est le géant qui plonge dans le passé moral et religieux. Par sa fidélité aux traditions, que, d'ailleurs, il transfigure, par son attachement à l'idéal delphique auquel il a du reste apporté sa contribution, par l'évolution de sa pensée, sa conception de l'inspiration et de la mission du poète, il présente une physionomie où se mêlent les traits d'un archaïsme finissant et ceux d'un monde classique en train de naître, encore tout engagé dans le bouillonnement créateur. Dans le domaine moral et politique, il nous apprend lui-même à quel point il était attaché, par ses origines familiales et par ses convictions, à l'antique idéal dorien. On a conservé de lui essentiellement les quatre recueils d'odes triomphales chantant les vainqueurs aux Grands Jeux de la Grèce, ainsi que des fragments de péans, dithyrambes, thrènes et autres poèmes. DUCHEMIN, Jacqueline, « PINDARE (~517/518-apr. ~446) », Encyclopædia Universalis [en ligne], consulté le 18 avril 2016. URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/pindare/>

<sup>50</sup> PERSE, Saint John, *Op. Cit.*, p. 734.

s'apprendre ; aussi oppose-t-il l'homme habile favorisé des dieux, aux chantres qui ne savent que pour avoir appris . Le Littérateur dispose d'une large gamme de termes expressifs ou de périphrases pour désigner son art: il se dit serviteur ou héraut privilégié qui fait entendre des paroles savantes.

Le terme de devin que Pindare s'applique à lui-même est d'ordinaire appliqué aux interprètes chargés de proclamer les messages des dieux, c'est dire que le poète révèle de sa mission comme d'un sacerdoce, et dispense un véritable enseignement de nature religieuse et morale :

Je porte sous mon bras d'innombrables flèches rapides, dans mon carquois ; elles savent pénétrer les bons esprits ; pour atteindre la foule il est besoin d'interprètes. Sage est celui qui tient de la nature son grand savoir, ceux qui ne savent que pour avoir appris, pareils à des cordeaux, dans leur bavardage intarissable, qu'ils croassent vainement contre l'oiseau divin de Zeus !<sup>51</sup>

Saint-Leger a vénéré la langue de son aîné qui présente certaines particularités grammaticales destinées à créer une impression à la fois inattendue et plus vénérable que le parler de tous les jours. Il emploie aussi un grand nombre d'aphorisme et de sentences morales, parfois sous la forme d'une alliance de mots, mais l'image royale qu'affectionne le poète est la métaphore. Elle n'est pas un simple élément extérieur et purement décoratif, mais au contraire, elle est un élément assurant l'amitié de l'éloge.

Les métaphores rendent sensibles les idées abstraites qu'il emprunte au monde vivant des plantes, des animaux et aux autres éléments de l'univers. Le choix du titre *Eloges*, comme celui de *Pour fêter une enfance*, place les poèmes dans la tradition de l'éloge, c'est-à-dire dans la rhétorique de la célébration. En effet, à ses débuts, ce jeune poète français choisit d'être en dialogue avec les deux traditions monumentales : le langage des psaumes qui

---

<sup>51</sup> PINDARE, *Olympiques*, Tome 1, éditions Les belles Lettres, Paris, 1931, p.154.

résonne, bel et bien, dans *Image à Crusoé* et le genre épидictique<sup>52</sup>, illustré par Pindare, l'un des premiers héros littéraire de Saint-Leger.

### 2.2.2. La célébration de Baudelaire

Après Pindare, Saint-Leger reconnaît, tacitement comme toujours, son affiliation à son prédécesseur Baudelaire, quand il aborde le mythe tropical, sous l'angle d'une ouverture métaphysique et d'une quête de la joie spirituelle, dans une atmosphère de gloire lumineuse. Dans sa célèbre invitation au voyage, Baudelaire évoquait le miracle d'un lieu lointain et mystérieux où se trouvait projeté une parfaite harmonie :

Mon enfant ma sœur,  
Songe à la douceur  
D'aller là-bas vivre ensemble !  
Aimer à loisir,  
Aimer et mourir.  
Au pays qui te ressemble !  
Les soleils mouillés.  
Pour mon esprit ont les charmes  
Si mystérieux.  
De tes traites yeux,  
Brillant à travers leurs larmes  
Là, tout n'est qu'ordre est beauté  
Luxe, calme et volupté.<sup>53</sup>

---

<sup>52</sup>ÉPIDICTIQUE : 1.CÉLÉBRATION, genre littéraire Acte rhétorique par lequel on établit la supériorité de quelqu'un ou de quelque chose. Réelle ou imaginaire, cette supériorité est exprimée dans des termes propres à propager le sentiment d'élévation. Parmi les trois genres du discours répertoriés par Aristote, la célébration (avec le blâme) appartient au genre épидictique (ou démonstratif), codifié déjà par Gorgias de Leontium qui en détermine les règles et ouvre la voie à la stylistique. En effet, moins utilitaire que les genres délibératif et judiciaire, l'épidictique a un enjeu esthétique considérable, qu'il soit un simple exercice oratoire ou qu'il soit à la base même de toute pratique poétique productrice de texte « beau ». KLAUBER, Véronique, « CÉLÉBRATION, genre littéraire», Encyclopædia Universalis [en ligne], consulté le 10 avril 2016. URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/celebration-genre-litteraire/>.

Connaissant la méfiance de Baudelaire vis-à-vis de la nature, nous pouvons soupçonner que l'endroit rêvé ait moins à voir avec la nature qu'avec un intérieur exotique, mais Saint-Léger emprunte ce langage pour l'appliquer au monde concret d'une île tropicale où se seraient trouvées les mêmes qualités rêvées au fantasmées.

-Sinon l'enfance, qu'y avait-il alors qu'il  
n'y a plus ?  
Plaines ! Pentes ! Il y  
avait plus d'ordre ! Et tout n'était que règnes  
et confins de lueurs. Et l'ombre et la lumière alors  
étaient plus près d'être une même chose...Je parle  
d'une estime... aux lisières le fruit  
pouvait choir  
sans que la joie pourrit au rebord de nos lèvres.  
Et les hommes remuaient plus d'ombre avec  
une bouche plus grave, les femmes plus de songe avec  
des bras plus lents. *Eloges* p.18

Le dialogue avec Charles Baudelaire, ce chroniqueur de l'immonde cité et du vert paradis des amours enfantines, n'est jamais très loin de la surface d'*Eloges* qui donne souvent l'impression de prolonger le paradis parfumé de Baudelaire et de continuer la méditation sur la possibilité de retrouver un paradis perdu.

Est-il, ce fameux paradis, plus loin que nous le pensons ? Nous pouvons rappeler que la réponse qu'offre *Eloges* est que ce royaume est infiniment lointain mais accessible, peut-être, par un livre exceptionnel : Robinson ne peut pas retrouver par le souvenir les joies de son passé, mais il peut, du moins, les chercher dans les pages d'un texte prophétique.

---

<sup>53</sup>Baudelaire Charles, *Les Fleurs du Mal*, section *Spleen et Idéal*, Livre de poche, Paris, 1973, p.73.

alors, ouvrant le Livre,  
tu promenais un doigt usé entre les prophéties  
puis le regard fixé au large, tu attendais l'instant,  
du départ, le lever du grand vent qui te descellerait  
d'un coup, comme un typhon, divisant les nuées  
devant l'attente de tes yeux. *Eloges*, p.70

Dans une des premières versions du poème, ce livre était précisément la Bible, plus tard, il devient simplement le livre, avec une lettre majuscule qui suggère le texte sacré tout en offrant à d'autres livres des possibilités de révélation. A travers *Eloges*, le poète essaie de ramener, par un livre l'éblouissement perdu de l'enfance tropicale. De même, *Images à Crusoé* s'ouvre par un court poème intitulé *les Cloches* qui est imprégné du spleen de son vivant, et qui rappelle le sonnet Baudelairien *la cloche fêlée*<sup>54</sup>:

Il est amer et doux, pendant les nuits d'hiver,  
D'écouter, près du feu qui palpite et qui fume,  
Les souvenirs lointains lentement s'élever  
Au bruit des carillons qui chantent dans la brume

Bienheureuse la cloche au gosier vigoureux,  
Qui malgré sa vieillesse, alerte et bien portante,  
Jette fidèlement son cri religieux  
Ainsi qu'un vieux soldat qui veille sous la tente,

Dans *Image à Crusoé*, nous trouvons aussi des cloches et du feu dans l'être, mais les cloches ne sonnent plus, elles sanglotent et le feu qui siffle détruit l'arc de Crusoé.

Nous savons que la synesthésie est une des stratégies privilégiées de Baudelaire pour évoquer le paradis parfumé de l'enfance perdue. Dans *Eloges*

---

<sup>54</sup>*Ibid.* p. 88.

Saint-Leger mélange aussi la vue, l'ouïe, et l'odorat pour capter l'île idyllique de ses origines et de ses rêves :

Et l'eau encore était du soleil vert. *Eloges*, p.14

où trop longues, les fleurs

S'achevaient en des cris de perruches. *Eloges*, p.17

Chez l'un comme chez l'autre, nous voyons dans leur production une nouvelle version du mythe édénique où la figure archétypale de l'enfant domine.

### **2.2.3. La célébration de Mallarmé**

De son vivant, Saint-Leger n'a jamais cessé de se créer, à chaque fois, une famille d'échelon substituant un membre à un autre, pour aboutir en fin de compte à son nom de plume : Saint-John Perse. Pour comprendre cela, il faut avoir la patience de voyager à travers le temps et la témérité de redescendre aux racines de cet arbre extraordinaire qui bourgeonne au gré des rencontres, des envies et des désirs du poète. Ainsi, le goût le conduit, cette fois-ci, vers Mallarmé, chez qui il admire et célèbre le refus radical du vulgaire, la passion pour l'élégance, le déni des satisfactions faciles et les compatibilités sordides. Mais, ces points-ci ne suffisent pas à justifier l'ampleur de la fascination qu'exerce Mallarmé sur Saint-Leger. Le secret réside dans le rêve de Mallarmé, demeuré à l'état de rêve. Ce rêve du livre unique, qui dirait le monde, est un rêve sur les pouvoirs magiques du langage à qui il reviendrait de réparer les désastres anciens, la perte de l'unité, la séparation d'avec l'un primordial tel que les néoplatoniciens le conçoivent, et de restaurer la transparence primitive avec l'univers.

Il apparaît que le projet de Mallarmé concernant le livre n'est pas totalement étranger aux efforts de Saint-Leger, formé par les romantiques allemands,

pour retrouver l'efficacité d'un langage dont la perfection originelle témoignait des liens qui unissaient les hommes au monde.

Ce qui l'attire très exactement dans l'aventure poétique de Mallarmé, c'est cette foi qui se transforme en mystique du langage impliquant une pratique particulière de la langue. Dans cette perspective, donc, la rencontre de ce dernier avec l'œuvre de Mallarmé s'éclaire parfaitement et favorise alors la multiplication des points de convergence entre les deux poètes. Comme pour Mallarmé, la seule affaire vraiment sérieuse pour lui, c'est le langage qui est, à ses yeux, le seul moyen dont l'homme dispose pour renouer, un tant soit peu, avec le temps béni où l'unité de l'homme et du monde allait de soi, la poésie est tout naturellement sacrée, en témoignent *l'Art pour tous* de Mallarmé et les discours de Saint-Leger Leger, *Discours de Stockholm* et *Discours de Florence* en particulier. Ce poète qui accomplit ce qui constitue la seule tâche spirituelle devient alors un prêtre, le seul prédestiné à assumer ce sacerdoce. Pour cela, fort de l'exercice le plus technique de la langue, comme Mallarmé, il a recours à l'étymologie qui lui permet de délivrer tel vocable de sa banalité en faisant appel à une acception désuète, par exemple rare ou scientifique.

Ainsi, la virtuosité verbale la plus éblouissante n'est que la manifestation la moins discutable de la confiance que le poète place précisément dans les mots sans qu'il y ait la moindre intention de gratuité ou de préciosité. Saint-Leger doit beaucoup à Mallarmé, il a fait les mêmes choix que lui au point de croire qu'il a marché dans ses pas. Comme lui, il s'est intéressé aux cotés ésotériques de la langue, aux travaux de la linguistique du dix-neuvième siècle, aux usages de l'étymologie et de la grammaire. Il avait aussi, comme lui, une grande foi dans les pouvoirs du langage, une considérable révérence à l'égard du poète et du culte de la poésie. Nous pouvons ainsi multiplier, à loisir, les exemples témoignant des points de convergence entre les deux poètes, sans pouvoir nier, par ailleurs,

que d'irréductibles divergences les séparaient. Il semble que Saint-Leger ait suivi avec une remarquable constance les mêmes chemins que Mallarmé a empruntés pour mettre en place sa conception de la nature et de la fonction du langage poétique *via* la littérature.

### **3. Le lyrisme et la célébration de la nature**

#### 3.1. La célébration de la faune

*3.1.1. La célébration de l'oiseau*

*3.1.2. La célébration du cheval*

#### 3.2. La célébration de la flore

*3.2.1. La célébration de l'arbre*

*3.2.2. La célébration de la feuille*

*3.2.3. La célébration de la fleur*

#### 3.3. La célébration de l'élément aquatique

*3.3.1. La célébration de l'eau*

*3.3.2. La célébration de la mer*

### 3.1. La célébration de la faune

*Eloges*, poésie qui appréhende le monde et accorde une estime sans égal au végétal, à l'animal et à l'humain, s'étend, sur les laisses et les versets au risque de déborder l'espace pour rendre hommage, cette fois-ci, à la faune, la chanter et chanter aussi avec elle dans le but d'accompagner le rythme d'un univers orchestré par des créatures, simples en apparences, mais riches en profondeur, avec lesquelles Saint-Leger établit des relations, sinon pareilles à celles que nous avons avec nos semblables, du moins privilégiées et de beaucoup. En animiste, le poète, qui se glisse dans la peau de l'enfant, attribue à chaque animal, quelle que soit son espèce, un esprit, lui insuffle une âme et le dote de sentiments. N'est-ce pas là l'expression singulière d'une affinité instinctive avec le cosmos et avec ses divers éléments?

Depuis que le monde est monde, l'homme a toujours cherché, passionnément, la compagnie des animaux, parfois aux risques et périls de sa vie. En prédateur, doué d'intelligence et armé de technologie, il a pu, à travers les âges, les capturer, et a su les dompter pour les adopter définitivement. Ainsi, ami ou ennemi, sa relation avec eux a marqué, à jamais, son existence, a meublé son imaginaire, a hanté ses rêves et a alimenté ses songes au point de devenir un thème principal de la littérature en général, et de la poésie en particulier. En effet, la poésie, surtout moderne, exploite, massivement et à merveille, le bestiaire dans toute son ampleur à tel point qu'il devient irrévocablement le support des soucis les plus secrets de l'homme, de ses émois les plus intimes, de ses aspirations les plus légitimes et les plus nobles. Outre cela, il sert aussi d'exutoire à ses rêves les plus enfouis et permet à son imagination de se déployer librement et en toute quiétude.

Pour Saint-Leger, le bestiaire remplit une fonction majeure dans sa création poétique, du fait qu'il lui offre l'occasion de mieux connaître tout en s'adonnant à l'exploration du propre et de l'universel, de mieux s'exprimer en traduisant fidèlement l'indicible en mots, de mieux se purifier en s'épanchant

et de mieux s'élever en révélant une signification spirituelle de l'être et des choses. Si le paradigme du bestiaire est présent avec abondance dans *Eloges*, ce n'est pas parce que Saint-Leger est un poète animalier qui cherche à broser des tableaux pittoresques, loin de là ; mais, c'est parce qu'il est un poète-philosophe qui sonde, en connaisseur, la créature, petite ou grande, dans le dessein, à coup sûr, de montrer les points de divergence et de convergence entre l'homme et l'animal, en d'autres termes, la part de l'animal dans l'homme. Ceci dit, en quoi le choix d'un tel ou tel animal peut-il révéler l'univers intérieur du poète ?

A la lecture d'*Eloges*, nous constatons une présence imposante de certaines espèces animales qui jouissent d'une grande importance. Parmi lesquelles nous citons, à titre d'exemple, l'oiseau et le cheval.

### **3.1.1. La célébration de l'oiseau**

A partir du nombre élevé des occurrences du vocable oiseau, nous pouvons avancer que cet animal représente pour Saint-Leger un motif tout à fait crucial au sein de son œuvre. La Biographie des *Œuvres Complètes* montre même qu'il prend de plus en plus d'importance pour lui au fur et à mesure que les années passent. La fascination zoologique et esthétique du spécialiste ornithologue, s'unit à une sorte de fraternité animiste qui va de la mimésis à la transcendance. D'ailleurs, le souci du détail dont Saint-Leger fait preuve dans les représentations de l'oiseau laisse voir clairement cette tendance, tant est grand son intérêt de saisir l'oiseau dans les différents aspects de sa réalité. Toutefois, cet attachement au réel, ne traduit-il pas autant un idéal de réalisme ? Certes, il porte pour lui de se détourner radicalement du discours convenu et éthéré auquel une certaine imagerie poétique a continué de réduire le motif même de l'oiseau comme, plus généralement, celui de la nature. Le poète s'évertue, dans le recueil, à déjouer toutes les stratégies conventionnelles de représentations de l'oiseau. Parmi ces stratégies, le rejet

tout particulier du discours conformiste éprouvé par toute une tradition littéraire et artistique et l'adoption d'une technique nouvelle qui consiste en la conjugaison de toutes les qualités du motif dans un chant louangeur.

Ce qui fascine, en premier Saint-Leger, c'est le mouvement de l'oiseau, particulièrement le vol qui occupe une place de choix. Aux yeux du poète, l'oiseau est avant tout cet être vivant caractérisé par cette aptitude à voler, il s'y intéresse tout d'abord comme simple phénomène physique, en dehors de toute symbolique préétablie. Cet intérêt traverse le recueil de part en part, ce qui trahit l'obsession du poète d'imiter les oiseaux qu'il a trop observés pendant longtemps pour découvrir leurs secrets. Par le vol, mouvement constant, l'oiseau apparaît au poète comme un être toujours en quête ; par ailleurs, une situation de supériorité lui est éminemment conférée par cette capacité organique d'élévation :

Et grand loisir alors à tous ceux de l'arrière,  
les ruées du silence refluant à nos front... Un oiseau  
qui suivait, son vol l'emporte par-dessus tête, il évite  
le mat, il passe nous montrant ses pattes roses de  
pigeon,... *Eloges*, p.36

Cette supériorité est d'ailleurs opposée à la pesanteur à laquelle est associée la situation terrestre que l'homme veut dépasser. L'approche morphologique déjoue d'emblée le discours convenu sur la symbolique de l'oiseau que la méthode poétique traditionnelle a continué à privilégier. Cette opposition à la subjectivité symbolique est d'ailleurs explicitée dès la première suite. Ce qui fascine Saint-Leger dans la physiologie de l'oiseau, c'est qu'elle est, toute entière, gouvernée par un même principe de puissance et de précision. Saint-Leger démontre à travers une simple approche scientifique que l'oiseau est bien l'être de l'intensité existentielle et de l'ardeur qui est avant tout phénomène organique.

Avant de parvenir à toute considération spirituelle, la poésie doit d'abord passer par cette objectivité du regard en tâchant d'en tirer les leçons; car de sa description jaillit sa majesté propre, et, par la suite, sa transcendance qui échappe à toute nomination.

L'identification nominale de l'oiseau fait place à l'appellation élogieuse qui est une marque de dévotion, et installe, d'emblée, cette créature dans une sorte de supériorité irréductible renvoyant à une quasi-divinisation. A côté de cette représentation laudative, aux dimensions restreintes, nous rencontrons l'image symbolique qui s'étend sur tout, c'est le cas du poème *Le Perroquet* qui prend place dans le recueil *Images à Crusoé*. A la lecture du titre, d'aucuns pensent, qu'il est question d'un oiseau exotique qui sert d'animal d'accompagnement ou d'ornement, vu qu'il est connu pour sa beauté et sa faculté d'imiter la parole humaine. Mais, loin s'en faut, car ce perroquet est le symbole inversé de ce qu'est l'oiseau dans l'œuvre de Saint-Leger, en général agent d'intensité existentielle et sommation adressée à l'homme. Nous sommes frappés par cette image si puissante car son traitement est déroutant. Elle a de quoi surprendre et nous pouvons, fort bien, comprendre que les premiers lecteurs aient pu être marqués par le déploiement d'une telle force évocatrice qui, d'ailleurs, détourne quelque peu de ce à quoi le commun des mortels aurait pu s'attendre, à savoir une allusion exotique.

La correspondance métaphorique développée ici avec la propre situation de Crusoé et par analogie avec celle du poète est très claire. La claustration dans laquelle se trouve cet oiseau est en fait le reflet de la destinée du poète, qui subit le drame de vivre en société et de la guider. Comme Crusoé, le poète se sent banni et ressent durement la perte de la liberté. Situation qui motive, en lui, le besoin de libérer sa frustration et d'étaler sa souffrance :

Homme à la lampe !que lui veux-tu ?...Tu regardes  
l'œil rond sous le pollen gâté de la paupière ; tu  
regardes le deuxième cercle comme un anneau de sève

morte. Et la plume malade trempe dans l'eau de  
fiente.

O misère ! Souffle ta lampe. L'oiseau pousse  
son cri. *Eloges*, p.65

A travers l'oiseau, le poète voit sa misère, et assiste à son déclin qui, comme l'exil, fait perdre l'identité « c'est un autre » et réduit l'existence à la captivité :

Un marin bègue l'avait donné à la vieille  
femme qui l'a vendu. *Eloges*, p.65

La liberté, la beauté et l'élégance relatives à la vie sauvage se transforment en dépravation. Il est désormais voué à la saleté et au sinistre :

(...) il est sur le palier près de la  
lucarne, là où s'emmêle au noir la brune sale du  
jour couleur de venelles. *Eloges*, p.65

Le poème prend fin sur la puissante charge symbolique par laquelle se fait entendre toute la souffrance du banni, du prisonnier qui est cet animal et qui est le poète lui-même *via* Crusoé. Et il n'est, ici, besoin, pour le poète, d'aucune longue plainte, d'aucun épanchement, mais uniquement et simplement de ceci :

L'oiseau pousse son cri. *Eloges*, p.65

Chez lui, ce sentiment de détresse psychologique rappelle automatiquement la situation de Baudelaire dans son célèbre poème *L'Albatros*<sup>55</sup> :

Souvent, pour s'amuser, les hommes d'équipage  
Prennent des albatros, vastes oiseaux des mers,  
Qui suivent, indolents compagnons de voyages,

---

<sup>55</sup>*Ibid.* p.179.

Le navire glissant sur les gouffres amers,

A peine les ont-ils déposés sur les planches,  
Que ces rois de l'azur, maladroits et honteux,  
Laissent piteusement leurs grandes ailes blanches  
Comme des avirons trainer à côté d'eux.

Ce voyageur ailé, comme il est gauche et veule !  
Lui, naguère si beau, qu'il est comique et laid !  
L'un agace son bec avec un brûle-gueule  
L'autre même, en boitant, l'infirmes qui volait !  
Le Poète est semblable au prince des nuées,  
Qui hante la tempête et se rit de l'archer,  
Exilé sur le sol au milieu des huées,  
Ses ailes de géant l'empêchent de marcher.

Cette vision des choses, chez Saint-Leger, est passagère et ne doit en aucun cas entacher l'image de l'oiseau, encore moins celle du poète, du fait que l'oiseau incarne toujours dans ses poèmes, même à travers *Le Perroquet*, l'inspiration à l'élévation qui caractérise la condition humaine. Pour lui, l'oiseau dans sa relation à l'espace repousse constamment les limites, et en cela il constitue, bel et bien, un modèle pour l'homme et la destinée humaine : toujours aller de l'avant. Aussi, s'agit-il pour l'homme de voir en l'oiseau un guide spirituel, une vigie d'éveil.

A travers son recueil, le poète nous livre l'injonction de l'oiseau à l'homme, et prend alors le relais du vivant, en véritable déchiffreur et traducteur du langage non articulé de l'oiseau : « passer outre ». La recommandation est claire, il s'agit pour l'homme, d'assumer un constant devoir de dépassement et de conquête. Dans ce mouvement, il éclaire donc

cette relation intime de l'homme à l'oiseau, sur le registre du modèle où il est question d'une hardiesse existentielle en quelque sorte donnée comme idéal. De tous les animaux qui n'ont cessé d'habiter l'homme comme une torche vivante, l'oiseau, par son incitation au vol, est le seul à doter l'homme d'une audace nouvelle. Une audace qui passe par le rêve, la fugacité, la soudaine naissance et la fascination qu'elle exerce. Sous l'effet de cet attrait, il transmue l'oiseau en son équivalent verbal pour se servir de son aptitude à voler, mais cette fois-ci sur la page. Ainsi, il perd toute réalité pour devenir pur objet linguistique. Mais, malgré les contraintes de l'image, le poète conserve toujours une grande initiative et un pouvoir relativement important d'en user à sa guise. Emu, il considère l'oiseau comme un objet de connaissance et un sujet d'inspiration pour le poète, qui cherche à se défaire de sa pesanteur à tous les égards. A ce propos, l'institution oratoire de Quintilien dit que :

Le véritable foyer de l'éloquence, c'est l'âme : il faut qu'elle soit émue, il faut qu'elle se remplisse d'images, et qu'elle s'identifie, pour ainsi dire, avec les choses dont on a à parler. Plus l'âme est généreuse et élevée, plus il lui faut de puissants leviers pour l'ébranler. C'est pour cela que la louange lui donne plus d'essor, que la lutte redouble ses forces et qu'elle se complait dans les grands rôles.<sup>56</sup>

L'idée fondamentale de ce passage du rhéteur latin est « avant d'émouvoir, il faut d'abord être ému ». Idée qui a beaucoup fasciné le poète, et, peut-être, l'a suffisamment marqué, depuis le temps de la composition latine au lycée de Pau. En tout cas, cette émotion est clairement perceptible lorsqu'il s'agit de l'oiseau, créature légère. Justement, cette qualité de légèreté, en principe qualité divine essentielle, atteint son paroxysme dans la parole poétique, et plus précisément dans son pouvoir nominatif ou « poématique », comme le dit Heidegger :

---

<sup>56</sup>QUINTILIEN (Marcus-Fabius Quintilien), PLINE, Le Jeune, *Œuvres Complètes, L'institution oratoire*, livre premier, chapitre II, Entrée, 3, Collection des auteurs latins, Paris, 1842, p.13.

Poématiser, c'est l'originelle nomination des dieux. Mais, la parole poétique ne possède sa force nominative que si ce sont les dieux eux-mêmes qui nous poussent à parler.<sup>57</sup>

Pour lui, les oiseaux, surtout ceux qui ont une petite taille, glissent du ciel pour coucher sur la page et deviennent semence, signe visible de la fertilité de l'homme, de la création poétique et ainsi, ils désignent le poète, par métonymie, volant par son esprit comme le dit Victor Hugo dans *Écrit après la visite d'un bain*<sup>58</sup> :

Dieu, le premier auteur de tout ce qu'on écrit,  
A mis, sur cette terre où les hommes sont ivres,  
Les ailes des esprits dans les pages des livres.  
Tout homme ouvrant un livre y trouve une aile, et peut  
Planer là-haut où l'âme en liberté se meut.

La figure du poète, rejoint celle de l'oiseau dans une vaste image de fécondité que l'œuvre critique *Onze Études sur la poésie moderne* de Jean Pierre Richard commente comme suit :

L'oiseau semence (...) peut alors occuper sa place qui est royale, dans cette mythologie de la promesse, de l'éparpillement fertile, et de la profusion.<sup>59</sup>

Ainsi, s'articule la fonction double de l'oiseau et celle de l'image du langage poétique. Celle-ci entraîne un autre rôle du double : le poète se dédouble et sa parole se détache de lui sous la forme d'un oiseau ou bien d'un vol. Il est une représentation du langage du poète de l'autre qui parle en lui. Celui-ci a, comme le mot, un pouvoir magique, rayonnant comme lui de toute sa densité, de son sens cristallisé par son ancienneté ou déployé par sa vie dans l'instant. Il devient même une pensée, une idée capable de changer le cours du monde par le verbe, par la métaphore, car, chez lui, l'oiseau est également

---

<sup>57</sup>HEIDEGGER, Martin, *Approche de Hölderlin*, traduction de l'allemand par Henri Cortine, Michel Duby, François Féduer et Jean Lannoy, Gallimard, Paris, 1973, p. 59.

<sup>58</sup>HUGO, Victor, *Œuvres Complètes, Les quatre vents de l'esprit, Écrit après la visite d'un bain*, éditions Robert Laffont, Paris, 1985, p. 1152.

<sup>59</sup>RICHARD, Jean-Pierre, *Onze études sur la poésie moderne*, éditions du Seuil, 1964, p.73.

la métaphore de la poésie elle-même. Il profite en quelque sorte de cette saisie de l'oiseau dans son irréductible intensité, dans son ardeur et sa puissance pour dresser un parallèle avec les vertus du langage et la potentialité des forces des mots. Et pour imiter l'oiseau en tout, le poète adapte son style à l'image de l'animal ailé. Ainsi, du point de vue syntaxique, le poète manifeste un souci de brièveté dans la disposition des phrases évoquant l'oiseau. Lequel souci a pour objectif de saisir l'oiseau dans la concision et dans la fulgurance propre aux discours ésotériques. Ainsi, à la fulgurance du geste, qui est le vol, correspond la fulgurance de la pensée du poète.

Observant l'un et l'autre, l'oiseau et le poète, nous sommes frappé par le fait que les deux se partagent beaucoup de qualités et vont dans la même direction, même si chacun d'eux utilise des moyens différents de l'autre : l'oiseau se sert de ses ailes et le poète de son intuition poétique qui prend le dessus sur le mystique et le philosophique. Oiseau et poète nous guident vers le haut et nous dévoilent progressivement les secrets du monde et ses règles contre lesquelles nous nous révoltons. Cette aspiration vers le sublime chez le poète se cristallise essentiellement dans le dire poétique, plus précisément dans son pouvoir nominatif, ajoutent foi à cela les propos de Heidegger :

Poématiser, c'est l'originelle nomination des dieux.<sup>60</sup>

Si Saint-Leger tient son pouvoir des dieux, qu'en est-il de l'oiseau ? Lui aussi tient le sien de Dieu, ce qui fait qu'ils ont un dénominateur commun, à savoir le dieu du vent qui insuffle à l'un la parole et à l'autre le mouvement. En effet, si le vent permet à l'oiseau de s'élever dans le ciel et de se débarrasser du handicap de la pesanteur, il permet au poète de poétiser, de créer à l'image de Dieu, et ce, chaque fois qu'il est en possession du vent-souffle qui est le verbe.

---

<sup>60</sup> HEIDEGGER, Martin, *Op. Cit.*, p. 59.

Jouissant, donc, du privilège d'élire domicile dans la gorge d'un dieu comme le dit le poète :

(...) bouffées !... Vraiment j'habite la gorge d'un

Dieu. *Eloges*, p.41

nous pouvons avancer, sans risque de disqualifier nos propos, que l'oiseau de Saint-Leger n'est, au final, que le mot qui vole entre les versets, les laisses et les suites sans pouvoir aller au-delà des pages qui emprisonnent les chants optimistes tournés vers l'homme et vers son entourage.

L'oiseau, à la fois, figure de mouvement aimé des grands conquérants et figure poétique aimée des créateurs, possède de plus en plus une dimension sacrée, car il a toujours été un intermédiaire entre l'homme et son Dieu, et il a toujours pris part, de près ou de loin, à la création poétique en l'augure et l'hospice, au point de devenir, grâce à ses attributs, la métaphore du mot poétique. Mais, chargé d'incarner l'homme, en particulier le poète et sa volonté de déplacer les limites, l'oiseau assume un autre rôle, celui de la transgression, thème persien par excellence.

En raison de la diversité des domaines dont l'oiseau participe : littéralité biologique, charge symbolique et dimension poétique, Saint-Leger lui a toujours exprimé sa vénération et son admiration car l'animal a pris place dans la vie de l'homme et lui a servi de modèle et de symbole.

### **3.1.2. La célébration du cheval**

Il est connu que la passion de Saint-Leger pour les chevaux remonte à son enfance. En effet, quand il avait huit ans, le petit Alexis a reçu son premier cheval, et depuis, cette passion, insatiable et intarissable, n'a cessé de grandir et de se charger de significances à tel point que l'animal est devenu un symbole. Avant d'analyser son image dans le recueil, nous jugeons utile de

faire un tour d'horizon dans les différentes cultures du monde, ne serait-ce que pour en avoir une idée générale.

Certes, le cheval a fait couler beaucoup d'encre par le passé et continue de le faire de nos jours, étant donné qu'il est un animal noble, fort et intelligent (ce qui lui a valu, d'ailleurs, le nom de la belle conquête de l'homme) et qu'il joue un rôle déterminant sur deux plans étroitement intriqués, le premier étant le plan du réel et le deuxième celui de l'imaginaire ; mais, il n'en demeure pas moins vrai qu'il a une symbolique très étendue vu qu'il a connu tous les types de rôles, aussi bien les bénéfiques que les maléfiques, dans les légendes qui lui sont liées. Ainsi, si les croyances populaires occidentales l'associent aux ténèbres du monde chtonien<sup>61</sup>, du moment qu'il est le fils de la nuit et des mystères, pour Saint-Leger, il lui confère une multitude d'acceptions symboliques. D'une part, il représente, le concret qui se matérialise dans la monture, le véhicule et le vaisseau, d'autre part, l'abstrait qui prend forme allégoriquement dans le langage poétique signifiant le voyage métaphysique et l'ascension initiatique vers la connaissance. A cela, fait écho l'étymologie du mot « cheval » qui s'origine dans le Sanskrit<sup>62</sup> et qui se rapporte à une forme de mouvement perpétuel puissant, rapide mais empreint de sagesse et d'harmonie.

La passion de Saint-Leger pour les chevaux est une passion de guerrier, une passion pour le mouvement sur les sentiers infinis du monde et dans les méandres intérieurs de l'être. Dès le premier texte d'*Eloges*: " *Ecrit sur la*

---

<sup>61</sup> Chtonien : Adjectif masculin singulier relatif à la terre, aux catacombes, au monde souterrain. Lumière souterraine et psychopompe d'Anubis, « soleil vert » de l'émeraude qui est sang et fécondité chez les Mayas comme dans le symbole du Graal, soleil chtonien comme dieu-grain qui meurt à l'automne et ressuscite au printemps, etc. La troisième séparation cosmogonique a lieu entre zénith. L'opposition lumière-ténèbres constitue un symbole universel. Pour en esquisser l'enjeu symbolique, on peut introduire trois grandes acceptions de la lumière sur le plan de l'imaginaire : la lumière-séparation, la lumière-orientation, la lumière-transformation. Ces trois aspects de la lumière comme symbole se définissent par rapport à trois altérités ou trois formes de ténèbres, soit, respectivement : l'abîme ; l'obscurité ; l'ombre et l'opacité. Lumière-séparation et abîme s'opposent dans une symbolique de la création. Lumière-orientation et obscurité structurent la symbolique de la connaissance. La lumière-transformation se heurte à une double altérité : s'opposant à l'opacité, elle est le symbole de la manifestation, se confrontant à l'ombre, elle devient le symbole de la purification (catharsis). DELAUNAY, Alain, « LUMIÈRE & TÉNÈBRES », Encyclopædia Universalis [en ligne], consulté le 13 janvier 2016. URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/lumiere-et-tenebres/>

<sup>62</sup> Le sanskrit ou sanscrit est une langue indo-européenne de la famille indo-aryenne, autrefois parlée dans le sous-continent indien.

*porte*", nous voyons apparaître brièvement, sur les grandes plantations, une silhouette de cheval non caractérisé(e):

« Un homme est dur, sa fille est douce .Qu'elle  
se tienne toujours  
à son retour sur la plus haute marche de la  
maison blanche,  
et faisant grâce à son cheval de l'étreinte des  
genoux,  
oubliera la fièvre qui tire toute la peau du  
visage en dedans. » *Éloge*, p.11

Ce moyen de locomotion, sans lequel le déplacement ne se conçoit pas, a quelque chose aussi d'hiératique<sup>63</sup>, d'immémorial et de seigneurial, bien propre à séduire le poète de telle sorte qu'il lui consacre, amoureuxment, une suite en bonne et due forme.

La relation que Saint-Leger a avec son cheval est particulière comme le laisse entendre l'énoncé d'attaque qui se donne comme titre de la suite deux d'*Eloges: J'ai aimé un cheval*. Effectivement, ce rapport privilégié trouve sa consistance sémantique et sa force argumentative dans la forme assertive de la construction syntaxique déclarative augmentée de l'emploi du verbe « aimer » qui se charge de tous les sèmes de l'affection, de l'attachement et de l'amour, et renforcée par l'article indéfini qui exclut le nombre et écarte la similitude pour souligner la singularisation. Le lecteur, dans l'attente d'une réponse définitoire de ce cheval, se trouve sommé de se représenter ce noble animal, surtout que l'énoncé est suivi d'une interrogation sur le mode de la devinette : qui était-ce ? Faire part seulement de son amour pour le cheval, même solennellement, ne suffit pas, étant donné que cet animal possède une certaine intelligence qui lui permet de développer un langage et une capacité

---

<sup>63</sup>Hiératique : ce qui est en rapport avec les choses sacrées, notamment les religions ou la liturgie.

d'adaptation et de progrès. Toujours sous le charme de cette noble créature, Saint-Leger, au lieu de révéler l'identité de l'animal, prolonge le suspens à travers l'emploi de l'indéfini « il » acteur d'une attitude / réaction témoignant d'une harmonie que seuls les cavaliers nobles peuvent avoir avec leur monture : « *Il m'a bien regardé de face, sous ses mèches.* ». Devant ce spectacle, nous ne pouvons que nous étonner et nous demander si cette harmonie est réellement possible. A cette interrogation, nous ne pouvons répondre que par l'affirmative. Le verset « *il m'a bien regardé de face sous ses mèches* » est lourdement chargé de significations gratifiantes envers le cheval. Il y a d'abord l'adverbe « bien » qui signifie, non la convenance à une norme, mais le discernement, la capacité à apprécier, à évaluer, et par conséquent à juger ; ensuite le verbe « regarder » qui est une propriété de l'homme et non de l'animal ; puis « de face », expression adverbiale de manière, qui précise l'angle de vue soulignant même le rapport d'égal à égal ; et enfin la préposition « sous » dans l'expression « sous ses mèches » qui mentionne la connivence et la complicité. Aux yeux de Saint-Leger, toutes ces qualités, font de son cheval un animal fascinant dont la psychologie est un atout indispensable à la compréhension de son comportement.

Innocent, l'enfant a pu entrer en communication avec son ami le cheval qui lisait en lui comme dans un livre ouvert avant d'établir un rapport de confiance et / ou de complicité. Tout ceci nous rappelle le premier contact entre l'homme et le cheval. Il est, comme l'homme, un animal social; de ce fait, dans une situation de vie naturelle, il est en relation permanente avec ses congénères, ici, avec Saint-John Perse. Si l'homme, individualiste par nature, peut supporter et même apprécier dans un temps, plus ou moins long, la solitude, ce n'est pas le cas du cheval qui a toujours besoin d'être, en permanence, en relation, surtout visuelle, avec ses congénères, du fait que la communication équine est essentiellement gestuelle et posturale. D'habitude, dans les relations liant l'homme au cheval, ce dernier doit apprendre à

comprendre l'homme, paroles et gestes confondus ; mais, dans l'univers persien, c'est le contraire qui s'impose, l'enfant se voit dans la contrainte de décrypter le langage du cheval s'il veut communiquer adéquatement avec lui, condition sine qua non pour maintenir le contact, voire l'entendement.

La fascination de l'homme, en général, pour le cheval en tant que créature noble et intelligente est prise en charge par Saint-Leger et réitérée en guise de rappel qui se décline laconiquement en trois phases. Pour ce qui est de la première phase, allant de « *les trous vivants* » à « *au-dessus de chaque œil* », elle traduit l'admiration devant ce symbole de noblesse et nous rappelle implicitement les mobiles de sa domestication. Saint-Leger les résume en deux versets qui débordent de significations rien qu'à travers quelques vocables lourds de sens à savoir « trous » et « vivants » employés à deux reprises. Ici le poète insiste sur la force de l'animal qui a charmé l'homme depuis la nuit des temps et l'a incité à le posséder. Cette énergie surprenante, pour Saint-Leger, trouve son siège, dans les narines de la bête, symbole du ronflement. Lequel ronflement nous renvoie analogiquement à la puissance du moteur à vapeur. Quant à la deuxième phase, qui regroupe, elle aussi, deux versets, elle ne fait que développer le thème de la force abordé précédemment, mais avec beaucoup de spécification surtout dans le verset :

« Quand il avait couru, il suait: c'est briller. » *Eloges*, p.29

Par sa construction syntaxique un peu hachée et son mode énonciatif mélioratif augmenté du présentatif « c'est », il place à un plus haut degré la barre du critère de l'évaluation de la beauté de cet animal qui est passé, de façon brusque et brutale, de ce qui est physique (force et énergie) à ce qui est minéral (sueur et brillance). Dans l'extase de l'admiration et sans transition comme le souligne d'ailleurs, l'enchaînement des phases à l'aide de la conjonction de coordination « et », le poète passe à l'évocation de ses promenades à dos de son cheval comme si elles étaient de grands exploits légendaires ; en témoigne le pluriel : « j'ai pressé des lunes » soulignant

l'opposition entre le sujet singulier « enfant » et le complément d'objet direct pluriel. Dans ce sens, nous nous rappelons une fable de La Fontaine : *Le rat et l'huître* dans laquelle le rat se vante d'être un héros :

Un rat, hôte d'un champ, rat de peu cervelle,

Des lares paternels un jour se trouva soûl.

Il laisse là le champ, le grain, et la javelle,

Va courir le pays, abandonne son trou,

Sitôt qu'il fut hors de la case ;

« Que le monde dit- il est grand et spacieux !

(...)

Pour moi, j'ai déjà vu le maritime empire ;

J'ai passé les déserts, mais nous n'y bûmes point.<sup>64</sup>

A travers cette oppositions (singulier / pluriel) qui a attiré notre attention, le poète valorise son moi artificiel d'enfant, chose impossible en l'absence des critères psychologiques particuliers du cheval, qui ne se rattachent pas à son animalité, ce qui revient à dire que, pour Saint-Leger, le cheval n'est animal qu'en deuxième instance, car ce qui prime en lui ce sont les qualités humaines notamment la confiance, la complicité et le partenariat qui font de lui l'allié de choix de l'enfant, d'une part contre la sédentarité, l'enlisement et la sclérose, et d'autre part pour l'aventure aussi bien culturelle que spirituelle.

Effectivement, le cheval est un réceptacle de sensations, l'homme n'a pas droit à l'erreur avec lui (le cheval). Chaque mot, murmuré ou crié, doit être mûrement réfléchi afin d'éviter les mauvaises réactions, et partant, pour pérenniser l'harmonie et l'entente. Si le langage est un code conventionnel destiné à communiquer avec les autres et à exprimer des idées, des sentiments et des intentions, le cheval a développé une très grande sensibilité au langage, surtout, gestuel. Il sent la plus petite contraction musculaire, remarque les

---

<sup>64</sup>DE LAFONTAINE, Jean, *les Fables « Le rat et l'huître »*, Marabout, Paris, 1987, p. 249

roulements des yeux, la tension des épaules et tous les signes minimes qui trahissent les différentes émotions des personnes de cheval. Il a donc la faculté de lire l'état d'esprit de son cavalier dans son corps. L'attitude et l'état d'esprit du bipède conditionne partiellement le comportement et l'état mental du quadrupède :

J'ai aimé un cheval- qui était –ce?- et  
parfois (car une bête sait mieux quelles forces nous  
vantent). *Eloges*, p. 29

Bien que la relation homme / cheval repose sur l'usage de la force musculaire de l'animal au service des besoins humains, l'importance du psychologique (attitude, respect et confiance en vers le cheval) reste la clé de voûte de toute relation réussie. Ceci dit, la circonspection et la vigilance restent de mise à l'égard de la poésie de Saint-Leger qui bannit la platitude et le sens littéral, en vue d'ouvrir des perspectives nouvelles pour la recreation du monde et du sens. Pour ce faire, réexaminons, à la loupe, la signification des mots « pressé » et « lunes » et leurs portées sémantiques dans une occurrence stylistique, car cela pourrait nous ouvrir des pistes d'interprétations. D'ailleurs, les prémisses d'une lecture positive sont présentes dans les entrées sémiologiques du vocable « lune » d'autant plus qu'il contient une part du rêve romantique. Lequel rêve n'est que l'allégorie du cheval, du langage poétique qui permet, *via* le voyage métaphysique, l'ascension initiatique vers la connaissance. D'ailleurs, dans l'allégorie parméniennienne, le seuil de l'initiation est figuré par l'antithèse hésiodique (jour / nuit) où le soleil délègue ses filles, les hélides pour guider le poète de l'obscurité vers la lumière (dans le voyage initiatique de l'homme qui est l'Odyssée)<sup>65</sup>.

---

<sup>65</sup>L'Odyssée, comme L'Iliade, aurait été vraisemblablement composée au milieu du VIII<sup>e</sup> siècle avant J.-C. par le poète grec Homère. Cette épopée de vingt-quatre chants, en hexamètres dactyliques, relate le retour d'Ulysse à Ithaque après la guerre de Troie. Avant de retrouver son foyer, son épouse Pénélope et son fils Télémaque, Ulysse devra accomplir un long et périlleux voyage de dix ans. Inspirée par les récits légendaires rapportant le retour des chefs grecs, L'Odyssée se distingue par la puissance évocatoire de sa langue qui en

Chez Saint-Leger, le cheval cesse d'être chthonien et devient ouranien, tel le plus célèbre d'entre eux, Pégase<sup>66</sup>, monture de héros qui permet de vaincre la chimère. Non seulement le cheval de Saint-Leger est capable de communication voire de communion sensorielle avec l'enfant, mais il est aussi à même de communiquer avec les dieux pour les prier et les supplier en faveur de son maître :

« Il levait à ses dieux une tête d'airain :soufflante, sillonnée d'un pétiole de veines. ». *Eloges*, p.29

A l'image de l'enfant Saint-Léger, le cheval possède tous les atouts psychologiques qui lui permettent de se défaire de son animalité et d'accéder au rang de l'humanité, et le poème n'est qu'une projection inversée de l'homme dans la bête. Ainsi, si le cheval, selon la légende et le mythe, est l'animal funéraire, il est pour Saint-Leger le moyen d'obtenir l'extase, car il facilite le voyage mystique d'un niveau cosmologique à un autre.

### 3.1. La célébration de l'élément aquatique

La célébration de la nature dans *Eloges* est pareille à une procession religieuse en raison de sa déclinaison sous de multiples formes et sur des tons variés rappelant l'ampleur de l'émerveillement et ses échos louangeurs retentissant dans la quasi-totalité des chants poétiques qui se teintent d'une couleur liturgique. Ainsi, incapable d'embrasser logiquement la nature dans

---

fait une des œuvres mythiques de notre littérature. PÉPIN, Jean-François « ODYSSEE », Encyclopædia Universalis [en ligne], consulté le 10 avril 2016. URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/odyssee/>.

<sup>66</sup> Pégase Dans la mythologie grecque, cheval ailé qui surgit du sang de la Gorgone Méduse, au moment où Persée lui coupa la tête. Avec l'aide d'Athéna (ou de Poséidon), Bellérophon captura Pégase, le monta au cours de son premier combat contre la Chimère, puis essaya de voler jusqu'aux cieux grâce à lui ; mais il tomba et se tua ; le cheval ailé devint une constellation. L'histoire de Pégase fut un des thèmes favoris de l'art et de la littérature grecs : le vol majestueux du cheval a souvent été interprété comme une allégorie représentant l'immortalité de l'âme. Aujourd'hui il est plutôt considéré comme un symbole de l'inspiration poétique ; c'est en ce sens qu'il est chanté par Victor Hugo dans deux poèmes, dont l'un ouvre et l'autre ferme *Les Chansons des rues et des bois* : « Le Cheval » et « Au Cheval » ; cette dernière pièce constitue l'aboutissement de la vision hugolienne sur la « fonction du poète ». LABROUSSE, Alain « PÉGASE », Encyclopædia Universalis [en ligne], consulté le 10 avril 2016. URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/pegase/>.

sa réalité hétéroclite, la verve du poète sort de son lit et déborde en un torrent de louanges mystiques incontrôlables, à tel point que nous avons l'impression que la louange émane directement de la nature et qu'elle n'est pas une création de l'homme.

La nature, chez Saint-Leger, avons-nous dit, englobe la faune, la flore et aussi l'eau. Cette eau qui traverse le recueil *Eloges* de bout en bout, pareille à un système de canalisation qui irrigue les champs / les chants et leur insuffle la vie. N'est-ce pas de l'eau, source de toute vie, de l'eau originelle d'où émergent censément toutes les choses, qu'il s'agit et même de celle qui couche sur les pages ? Effectivement, de même que l'eau, symbole de purification, glorifie les corps qu'elle accueille, l'encre honore les pages qu'elle anime. Elle les vante en faisant apparaître une certaine perfection qui les rapproche des textes sacrés. Ainsi, à la différence des poètes classiques et modernes, qui ont élevé des objets anodins au niveau des êtres éternels, grâce à leurs chants, Saint-Leger, quant à lui, greffe son chant sur la présence de l'eau qui répand la vie; voilà pourquoi une des voix de *Pour fêter une enfance* peut s'écrier :

(ô toiles que l'on plie, ô choses élogieuses !) *Eloges*, p.19

### **3.2.1. La célébration de l'eau**

Agent, par excellence, de la fécondation et de la fertilisation sur tous les plans, l'eau, quelle que soit sa provenance ,du ciel ou de la terre, transposée sur un plan uniquement symbolique peut évoquer toutes les influences spirituelles et célestes qui viennent fertiliser l'esprit humain et suggérer symboliquement l'origine de la manifestation d'une connaissance réservée aux initiés : chez les Taoïstes, elle représente la sagesse, chez les Grecs, la résidence des oracles auprès des sources sacrées, chez les anciens Germains, la vénération de la fontaine de Minir qui est censée transmettre le

don d'intuition prophétique et poétique, et chez Orphée, le don d'un savoir à base mnémonique qui est rattaché à une source souterraine.

La louange est contenue, en principe, dans les divers usages de l'eau, nous entendons par eau celle qui va du profane au sacré. Ainsi, si nous nous amusons à répertorier les occurrences du vocable « eau », nous nous rendons compte qu'il est employé dans un réseau organique de thèmes majeurs à l'intérieur duquel s'ordonne et se déploie tout un chant poétique. Ces thèmes aisément repérables par le critère de fréquence forment des dominantes dont chacune mérite toute une étude minutieuse. De là, le thème de l'eau, élément matériel avec toutes ses ramifications liant à des dominantes essentielles (la pureté, la purification la mobilité, et l'absence de limites), et démêlant par conséquent les constituantes de la cosmogonie du poète, revêt une importance cruciale qui se matérialise dans un retour fréquent remarquable dès les premiers versets du recueil. Il participe par sa dynamique à l'épanouissement du poète et à sa transcendance du fait qu'il est associé aux diverses activités et aux multiples aspirations du poète.

Saint-Leger trouve dans la rêverie de cet élément matériel des éléments dynamiques et constants et en fait les principes fondamentaux de son univers poétique. L'élément liquide, indispensable à l'éclosion de la vie et à son maintien au sein des écosystèmes, sous toutes ses formes, est porteur du dynamisme parce qu'il est en mouvement permanent entre ses différents réservoirs. Comme l'écriture, elle participe à la purification du poète vu qu'elle agit comme dissolvant des souillures visibles dans un premier temps :

Et d'abord je lui donne mon fouet, ma gourde  
et mon chapeau  
en souriant elle m'acquitte de ma face ruisse-  
lante ; et porte à son visage mes mains grasses d'avoir  
éprouvé l'amande de Kako, la graine de café.  
Et puis elle m'apporte un mouchoir de tête

bruisant : et ma robe de laine ; de l'eau pure pour  
rincer mes dents de silencieux :  
et l'eau de ma cuvette est la ; et j'entends l'eau  
du bassin dans la case-à-eau. *Eloges*, pp.10-11

### Et les souillures invisibles dans un second temps

Palmes... !

Alors on te baignait dans l'eau-de-feuilles-  
vertes ; et l'eau encore était du soleil vert ; et les ser-  
vantes de ta mère ... *Eloges*, p.14

Aux dires d'Eliade, toute purification par l'eau qu'elle soit par ablution, aspersion ou immersion est :

La répétition symbolique de la naissance des mondes ou de l'homme nouveau.<sup>67</sup>

Si nous approfondissons un peu notre commentaire de cette citation, nous mettrons le doigt sur un principe fondamental de la cosmogonie, à savoir que l'eau lustrale, avec l'acception judéo-chrétienne, remplit exactement la même fonction que l'eau des origines et celle du Déluge. Autrement dit, après la séparation des ténèbres, le monde a vu le jour et après le Déluge, le monde est né à nouveau. Qui dit purification, par la force des choses, dit consécration, nous voici dans la dimension du rituel et du sacré :

Palmes.... !

Alors on te baignait dans l'eau de feuilles  
Vertes et l'eau encore était du soleil vert, et

Les servantes de ta mère, grandes filles luisantes... *Eloges*,  
p.14

Si de retour de la plantation le poète utilisait l'eau emprisonnée pour se laver, ce qui relève du rituel ; dans cette laisse-ci ; il s'agit d'une eau vive et

---

<sup>67</sup>ELIADE, Mircea, *Les Mythes du monde moderne*, Gallimard, Coll. « Idées », Paris, 1953, pp. 16-17.

vierge, d'ailleurs les qualificatifs en témoignent « eau de feuilles vertes », « l'eau était du soleil vert », d'une eau qui communique tout simplement sa propre vitalité et sa propre virginité à l'enfant qui se soumet rituellement à son pouvoir. Mais, le mystère du renouvellement des énergies ne s'arrête pas à cette limite pour toucher aussi le domaine de la sexualité :

... et les ser-

vantes de ta mère, grandes filles luisantes, remuaient

leurs jambes chaudes près de toi qui tremblais... *Eloges*, p.

14

Dans ce sens, les lois de l'Ancien Testament exigent que l'on retourne au bassin après toute déperdition, pathologique ou non, ce qui laisse comprendre que l'eau est à considérer symboliquement comme la matrice où se refont positivement les forces de la vie. Nous pouvons rattacher à ce symbolisme des vertus curatives, thérapeutiques et même miraculeuses attribuées, partout sur le globe, depuis que le monde est monde, à certaines eaux jaillissantes, car elles emportent, pour ainsi dire, l'infirmité et la maladie, nous citons à titre indicatif Moulay Yacoub, Vichy et nous passons des meilleures. Donc, le bain opère une renaissance dans la mesure où il permet de sortir d'un état et d'aller vers un autre, du fait qu'il colore d'un renouveau de fraîcheur, de pureté et de lumière.

Après ce premier contact avec l'eau qui redonne une force vitale et une pleine conscience de sa condition d'homme, le poète amplifie sa vision de l'eau à travers l'emploi du pluriel : « les eaux » qui laissent penser aux grandes étendues, en l'occurrence la mer, aboutissement de toute eau qui donne le mouvement et la vigueur à tout ce qu'elle symbolise.

### 3.2.2. La célébration de la mer

La Mer est omniprésente dans l'œuvre, elle l'est allégoriquement par le souvenir de Crusoé, métonymiquement par le mouvement des vagues comme par son étendue, par son bruit, par ses coquillages, ses conques, ses poissons et son fourmillement immense. Elle l'est aussi synecdoquement par ses rivages où l'homme semble s'en aller à la rencontre de l'infini. La mer, en elle-même, en tant qu'élément, est certes particulièrement importante ; mais son importance émane de sa correspondance avec les sentiments humains qui, très certainement, lui donne toute sa dimension poétique. Elle n'a cessé, depuis la plus haute antiquité, d'inspirer les poètes qui se promenaient le long de ses plages aux grands déferlements :

Palmes... ! Alors  
une mer plus crédule et hantée d'invisibles  
départs  
étagée comme un ciel au-dessus des verges,  
se gorgeait de fruits d'or, de poissons violets  
et d'oiseaux. *Eloges*, p.23

Elle est omniprésente car elle est en même temps ce qui unit et ce qui sépare; elle est la voie royale de la nostalgie du jeune Alexis-Leger pour les îles de ses ancêtres et de son parcours initiatique comme elle en est la raison. Elle est le chemin sans bornes des immenses rêveries, comme elle est le giron le plus doux, le plus chaleureux et le plus sûr contre les aléas d'un monde incertain :

Le sorcier noir sentenciat à l'office : « Le  
monde est comme une pirogue, qui, tournant et tour-  
nant, ne sait plus si le vent voulait rire ou pleurer... »  
Et aussitôt mes yeux tachai à peindre  
un monde balancé entre les eaux brillantes,

connaissaient le mat lisse des futs, la hune sous les  
feuilles, et vergues, les haubans de  
liane, *Eloges*, p.17

A bien lire cette laisse, nous remarquons qu'elle concentre, à elle seule, toute la dimension symbolique de la mer. Ainsi, dans l'ivresse de la situation traduite par le participe passé employé adjectivement « balancé », le poète restitue à la mer sa symbolique maternelle qui trouve son explication dans les ondulations et les bruits rythmiques des vagues et des clapotis qui balancent les reflets mouvant de l'espace comme une mère qui berce son enfant dans ses bras, plus que cela, elle symbolise la maternité et l'origine de la vie :

...Or ces eaux calmes sont de lait  
Et tout ce qui s'épanche aux solitudes molles  
du matin. *Eloges*, p.33

A la dimension protectrice de la mer, s'ajoute la dimension nourricière, plus essentiellement la nourriture première connotée par le vocable « lait », ce qui signifie, en plus de la maternité, l'origine de la vie. Cette image maternelle de la mer évoque également des attributs essentiels au poète, pareille à la mère qui porte son enfant sur le dos, dans les bras ou sur les épaules et le traîne partout, la mer fait de même et plus car, tout en portant, elle donne le désir de la conquête et l'envie de l'exploration. Dans ce sens, Saint-Leger lui-même affirme dans une lettre à Roger Caillois que :

La poésie (...) est avant tout mouvement (...) et concluait.  
D'où l'importance en tout, pour le poète de la mer.<sup>68</sup>

Dans ce cas, elle joue le rôle d'initiatrice car elle est la monture qui mène vers une nouvelle vie, plus forte, plus pure puisqu'elle débarrasse des vanités terriennes et mène à la vérité de l'existence. Elle libère des conventions et des lâchetés qui enchaînent les hommes sur terre, fussent-mêmes les conventions

---

<sup>68</sup> PERSE, Saint-John, *Op. Cit.*, 563.

sociales dans un premier temps et les conventions poétiques dans un second temps. Ainsi, et à l'instar des grandes civilisations, principalement méditerranéennes, qui ont côtoyé la mer et l'avaient élevée à l'état de divinité comme Poséidon<sup>69</sup> et autres, Saint-Leger prête à cette entité païenne tous les attributs du divin :

... car au matin, sur les champs pales le l'eau  
nue, au long de l'Ouest, j'ai vu marcher des Princes  
et leurs Gendre, des hommes d'un haut sang, tous du vêtus.  
et se taisant, parce que la mer avant midi est un Dimanche.  
Où le sommeil a pris le corps d'un Dieu, pliant ses jambes.  
*Eloges, p.24*

Arrêtons- nous un peu à/sur cette laisse, car son interprétation n'est pas de toute évidence, surtout que les associations lexicales et les correspondances stylistiques qui sont tantôt de facture symbolistes, tantôt de facture surréalistes ne facilitent pas l'assimilation de l'énoncé. Mais, quoi qu'il en soit, l'intelligibilité du chant relève de l'intuition littéraire qui se fait dans la fulgurance et nous apprend que Saint-Leger, qui célèbre la mer en tant que divinité, déplace les lieux du recueillement et ceux de la prière, de la sorte la messe se tient sur les rives au lieu de l'église et la louée est la mer au lieu de Dieu. S'il ose, c'est parce qu'il voit en la mer le divin qui peut apporter à l'humain les réponses possibles, ne serait-ce qu'au niveau du rêve qui représente une échappatoire sûre contre l'enlèvement spirituel, poétique et confessionnel. Car la mer infuse nos rêves d'invasion, nous incite à toutes les aventures, étant donné qu'elle est l'espace infini des possibles et celui où

---

<sup>69</sup> Dans la mythologie grecque, Poséidon était le dieu de la mer et des eaux de manière générale ; il ne doit pas être confondu avec Pontos, la personnification de la mer et la plus ancienne divinité grecque des eaux. Le nom de Poséidon signifie soit « époux de la terre », soit « seigneur de la terre ». Selon la tradition, il est le fils de Kronos, dieu suprême de la deuxième génération des dieux, et de Rhéa, déesse de la fertilité, ainsi que le frère de Zeus, chef des dieux de la troisième génération (les Olympiens), et d'Hadès, maître des Enfers. Quand les trois frères déposent leur père, le sort attribue le royaume de la mer à Poséidon. Ce dernier est armé d'un trident, mais il était peut-être à l'origine muni d'une longue foène à poisson. Son caractère est instable et violent.

Universalis, «POSEÏDON», Encyclopædia Universalis [en ligne], consulté le 10 juin 2016. URL: <http://www.universalis.fr/encyclopedie/poseidon/>

peuvent s'exprimer tous les rêves, toutes les fantaisies et toutes les réalités. De là, nous pouvons inférer qu'entre la mer et le poète s'établit un rapport nécessaire qui réside dans/en un transfert d'initiation où la mer produit et communique le sens que le poète accueille. Dans ce sens, nous pouvons appréhender la mer comme source de la création poétique. Elle est l'étendue même de la méditation essentielle, elle l'est par son immensité plane et par son calme où la pensée se perd, emportée par le regard pour laisser la place aux questions essentielles qui ne peuvent transparaître qu'à la pleine lumière de la sagesse, dont l'eau en général et la mer en particulier est le symbole supérieur.

Saint-Leger chante la mer, non seulement comme un motif littéraire, autrement dit, comme matière lyrique ; mais parce qu'elle est ontologique. Elle est importante pour son équilibre psychique surtout qu'à travers elle, il se définit à la fois par rapport à lui-même et par rapport aux autres. Elle représente l'espace dans lequel se forge son identité et sa personnalité en tant qu'homme et en tant que poète. A cet égard, nous pouvons avancer que ce n'est pas un hasard s'il a chanté la nature où il a évolué, plus précisément la mer ; d'autant plus que son inspiration vient en partie de cet espace, qui l'a fasciné au point de libérer son imaginaire qui a accédé à la substance des choses. Enfin de compte, l'éloge de la mer n'est-il pas, comme le dit Heidegger :

Une consécration et un lieu sûr où d'une façon toujours nouvelle, le réel fait présent à l'homme de sa splendeur jusque-là cachée.<sup>70</sup>

Effectivement, plus que motif poétique, la louange de la mer est un tropisme existentiel qui révèle le « je » secrètement émergé d'une adhésion heureuse à l'immanence d'un moi rendu à son afflux de mer. Donc, contrairement à ce

---

<sup>70</sup>ACHARD ABELL, Marcelle, « Heidegger et la poésie de Saint-John Perse », in *Revue de Métaphysique et de Morale* 71<sup>e</sup> Année, numéro, 3 (Juillet-Septembre 1966), p. 293.

que nous pouvons penser, la mer ne se réduit pas, chez lui, à une description pure et dure, encore moins à une description symbolique; mais elle fait office d'essence même de poésie. Aux dires du poète, la fonction du poème est d'être la chose même : par l'équation identificatrice, la mer devient le texte poétique lui-même.

De la fonction ordinaire de l'eau à sa fonction symbolique, Saint-Leger brosse un tableau vivant de la présence de l'eau dans les chants de son recueil *Eloges* où se mêlent pureté, purification, initiation et création. Il la célèbre parce qu'elle est associée à des scènes de bien-être. Evidemment, elle est à la fois source de rêve et d'espoir, d'absolu et de profonde inspiration surtout celle des océans à propos de laquelle Charles Baudelaire écrit dans: *l'homme et la mer*.<sup>71</sup>

Homme libre, toujours tu chériras la mer !  
la mer est ton miroir, tu contemples ton âme  
Dans le déroulement infini de sa lame,  
Et ton esprit n'est pas un gouffre moins amer.

### 3.3. La célébration de la flore

Le tableau d'*Eloges* délimite un cadre géographique édénique, théâtre de la célébration des éléments de la nature. L'importance de ce paysage pour le poète se justifie par l'équilibre psychique qu'il apporte à l'homme. Effectivement, C'est à travers le paysage que l'être se définit par rapport à lui-même, à la société et au monde en général. Ainsi, l'aspect des Antilles et les forêts vierges de ces îles procurent au poète à la fois un sens de la nature et un concept de la relation dans l'écriture. Le paysage, chez lui, englobe les plaines, les pentes et les végétaux. Par sa qualité tropicale, cette végétation intervient de force dans le façonnement du mode de vie des créatures du fait qu'elle véhicule la vie sur terre et même sur les pages des livres :

---

<sup>71</sup> BAUDELAIRE, Charles, *Op. Cit.*, p.28

Silencieusement va la sève et débouche aux  
rives minces de la feuille. *Eloges*, p.48

Ainsi, la célébration de la nature, en général et du végétal en particulier, commence dans la nomination des espèces qui convoquent, dans la confusion, les arbres, les feuilles et les fleurs. Cet acte de désignation, qui nous rappelle Adam, constitue la baguette magique du créateur du monde qui s'auto-suffit dans une création fictive à même de faire régner l'harmonie et la paix par le biais d'une langue génératrice de vie. De la sorte, par le truchement de son art, le poète transcrit une épopée verbale visant à recréer un monde original, à savoir celui de l'enfance sur la Guadeloupe dont les couleurs, les formes et les odeurs se mêlent et se concentrent en un, de telle sorte que le contemplateur a l'impression d'assister à un univers naissant où les attributs de la vie originelle élisent domicile : pureté, fraîcheur et énergie. Ce monde regorgeant de qualités primitives nous fait voyager dans un temps immémorial déployant sous nos yeux les secrets de l'originalité de ce paysage immuable dont toutes les espèces végétales rencontrées sur l'île sont célébrées par l'enfant car elles ont contribué, de près ou de loin, à son initiation. Et l'arbre a le grand mérite d'avoir participé à cette noble mission, raison pour laquelle, il est hissé au premier rang de la célébration.

### **3.3.1. La célébration de l'arbre**

Par sa nature, par sa forme et par sa générosité, il invite le poète à la méditation et à la contemplation et le lecteur au questionnement sur les mobiles qui poussent les individus, les communautés et les nations à adopter une espèce et à en faire un symbole et/ou un emblème, à titre d'exemple le platane pour les canadiens, le cèdre pour les libanais...

Certes, l'arbre est universellement pris pour symbole par toutes les nations, mais sa valeur change d'une culture à l'autre vu qu'il représente divers rapports unissant l'homme à la terre et au ciel. Dans ce sens, il jouit d'une

importance considérable du fait qu'il s'érige en un axe qui soutient les éléments du globe dans leurs interactions infinies avec l'ici-bas et l'au-delà. De là, sa richesse en significations comme l'atteste les multiples désignations qui s'étalent sur le recueil *Eloges*. Il est tantôt désigné de manière générique « arbre », tantôt de manière métonymique « palme, racine », tantôt de manière métaphorique « arbre guerrier ». Toutes ces appellations révèlent la considération qu'a le poète à l'égard de cet élément de la nature qu'il valorise par le moyen de correspondances analogiques avec les choses de la vie.

Lorsque l'analogie est naturelle avec l'objet auquel elle se rapporte, le symbole devient facile à saisir pour le commun des mortels et non pas pour Saint-Leger avec qui l'arbre comme symbole doit être soumis à des normes herméneutiques subtiles et singulières afin qu'il dévoile ses richesses symboliques qui couvrent toute l'existence dans un permanent aller et retour entre la mort et la renaissance étant donné que sa nature est inscrite dans un cycle de perpétuelle régénérescence assurant la pérennisation de l'espèce au fil des saisons :

Palmes ! et la douceur  
d'une vieillese des racines... ! La terre.  
alors souhaita d'être plus sourde, et le ciel plus  
profond où des arbres trop grands, las d'un obscur  
dessein, nouait un pacte inextricable... *Eloges*, p.14

Il est, en fait, un vieux symbole qui ne cesse d'évoluer à tel point que la terre et le ciel s'inversent les rôles pour le contenir, comme c'est le cas dans ces versets. Normalement, c'est le ciel qui doit être plus sourd et la terre plus profonde pour lui faire assez de place et non pas le contraire. Par sa verticalité aérienne et souterraine qui soutient le globe et qui symbolise l'ascension vers le ciel et la descente aux enfers, il représente la trajectoire que l'homme doit traverser à partir de sa naissance jusqu'à sa mort. Visible par son tronc, ses

feuilles et ses fleurs et invisible, parfois, par ses racines, l'arbre interroge notre conscience à plus d'un titre, attise notre curiosité et l'anime à seule fin qu'elle résolve l'énigme de sa force et celui de sa vulnérabilité qui rappelle les nôtres : il symbolise notre destin qui associe nos contradictions à savoir la vigueur et la faiblesse. L'arbre est notre image, il nous reflète dans sa diversité à travers une trinité reliant la terre à l'arbre, l'arbre au ciel et l'arbre à lui-même.

A dire vrai, le poète s'appuie sur l'arbre pour reconnaître de manière déguisée sa nostalgie vis-à-vis de sa terre natale. En effet, la séparation d'avec la Guadeloupe n'a jamais été pour lui une chose aisée, même si elle a constitué un point de départ sur un chemin ponctué d'aventures et de surprises dont la plus grande de toutes était l'actualisation de l'arbre généalogique que la mère a ressuscité lors des conversations autour de l'île natale. Evoqué à l'improviste, le souvenir du terroir natal a motivé l'écriture d'une légende des origines. Une légende qui vise à sauver la famille et ses racines de l'oubli et du déni surtout après la réinstallation en Hexagone suite aux perturbations liées aux contextes politique, économique et social du dix-neuvième siècle.

Si l'arbre naturel est chanté parce qu'il lui rappelle, par analogie, son arbre généalogique, il sera toujours célébré du moment qu'il ne finira jamais de l'inspirer et de lui souffler son chant poétique. De la transcendance et en passant par l'ascendance, le poète loue l'arbre en tant que pouvoir intellectuel :

Cependant la sagesse du jour prend forme d'un  
bel arbre. *Eloges*, p.54

Ce qui nous fait penser à l'arbre de la connaissance du bien et du mal et nous offre l'occasion de comparer le point de vue de notre poète à celui de Descartes et de Bachelard. Contrairement au premier, qui compare la totalité du savoir humain à un arbre et au deuxième qui pense que l'imagination est un arbre, Saint-Leger va au-delà et affirme que l'arbre est la source même de

la sagesse où toutes les créatures viennent s'abreuver. Le savoir, en comparaison avec la sagesse, reste minime car cette dernière, en plus du savoir et de la connaissance, renferme le savoir-être et le savoir-faire. De cette façon, l'arbre est plus qu'humanisé, il est en quelque sorte divinisé. C'est ce qui pousse le poète, en tant que démiurge, à s'identifier à l'arbre séculaire contre lequel le temps n'a pas de prise. En évoquant l'arbre de la sagesse, il veut dépasser l'arbre de la connaissance du bien et du mal qui est une image allégorique de la Bible et fait allusion à son désir profond d'humain de posséder un savoir illimité et de s'en servir de façon absolue et de manière fantaisiste. Cette célébration obsessionnelle de l'arbre trouve son explication dans les structures anthropologiques de l'imaginaire de Gilbert Durand<sup>72</sup> selon lequel l'arbre est véritablement la totalité psychophysiologique de l'individualité humaine : son tronc est l'intelligence, ses cavités intérieures les nerfs sensitifs, ses branches les impressions, ses fruits et ses fleurs les bonnes et les mauvaises actions.

Et même mort, l'arbre est célébré par Saint-Leger étant donné qu'il ne cesse de servir l'homme, lorsqu'il est façonné en outils et en objets comme le cercueil et la croix :

Insectes verts ! Les bouquets au jardin se  
tait le cimetière de famille. Et une très petite sœur  
était morte : J'avais eu, qui sent bon, son cercueil  
d'acajou entre les glaces de trois chambres. *Eloges*, p.17

La cérémonie de la célébration de l'arbre se poursuit dans le recueil, mais cette fois-ci à travers ses feuilles car il serait inimaginable de chanter l'arbre en l'absence de ces feuilles ; sauf si cela doit être inscrit dans une perspective surréaliste.

---

<sup>72</sup>DURAND, Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, éditions Dunod, Paris, 1992, pp. 378. 399.

### 3.3.2. La célébration de la feuille

En effet, les feuilles de l'arbre, bien entendu, sont évoquées de multiples façons. Végétales ou métalliques, elles sont l'objet d'une minutieuse étude, vu que leurs valeurs ne sont pas de moindre importance. Elles sont symboliques et riches en interprétations, en témoigne la feuille du palmier qui opère à l'orée d'*Eloges* une théâtralisation du rituel de purification de l'enfant :

Palmes... !

Alors on te baignait dans l'eau-de-feuilles-

vertes ; et l'eau encore était du soleil vert ; *Eloges*, p.14

La célébration de la feuille du palmier rappelle à tout être la dimension mythique relative à la naissance de l'enfant-Jésus dans toutes les confessions monothéistes : juive, chrétienne et islamique dont la sourate du livre sacré le Coran fait référence :

Il l'appela de sous aile : « n'aie chagrin. Le Seigneur a mis sur toi une gloire, secoue vers-toi, ce fût de palmier, pour en faire pleuvoir des dattes mûres toutes cueillies.<sup>73</sup>

A la valeur sacrée de la palme et du palmier s'ajoute la valeur profane à savoir la grandeur qui distingue du reste des mortels tous ceux qui la portent ou en font un emblème, en l'occurrence les rois.

### 3.3.3. La célébration de la fleur

Après le tronc et les feuilles, l'honneur est à la célébration des fleurs qui constituent un vivier d'images paradisiaques reflétant l'itinéraire terrestre du poète dans la joie et la peine. Si pour la majorité, la fonction des fleurs se limite à l'expression des sentiments de plaisir et de satisfaction ou à la décoration, pour Saint-Leger, leur rôle est complètement autre, vu qu'il n'a pas la même conception des choses. Une conception découlant de son rapport

---

<sup>73</sup>BERQUE, Jacques, *le Coran, sourate XIX Marie*, éditions Albin Michel, Paris, 1995, p. 321.

au monde et laissant deviner qu'il ne se considère pas comme homme-personne ; mais comme homme-nature, autrement dit qu'il est du monde et à son service, et non pas pour l'asservir.

Par son comportement-ci, il rapproche tous les éléments qui étaient séparés et rétablit l'unité perdue de l'univers. Dans ce sens, Octavio Paz dit :

Un poème pur serait celui dans lequel les mots abandonneraient leurs significations particulières et leurs références à ceci ou à cela signifier uniquement l'acte de poétiser.<sup>74</sup>

Il ajoute :

Un poème qui n'essaierait pas de leur faire dire l'indicible, ne serait que manipulation verbale.<sup>75</sup>

Réellement, Saint-Leger fait parler les fleurs de l'île et fixe sur chaque espèce un sens et un symbole les érigeant en des messages universels qui inscrivent la vie et la mort dans une continuité cyclique complémentaire. Ainsi, après la mort, les fleurs annoncent le renouvellement et la prolifération :

Et des fleurs d'aube bleue à danser sur les criques du matin.  
*Eloges*. p.22

Ses fleurs méritent plus que la célébration car, non seulement elles sont annonciatrices de l'éternel recommencement, mais elles sont également concrètes à travers leur intervention dans la vie de l'homme. Elles véhiculent la santé grâce à leurs vertus médicinales :

Ces fleurs jaunes  
tachées-de-noir pourpre-à-la base que l'on emploie  
dans la diarrhée des bêtes à cornes... *Eloges*, p.31

En évoquant les vertus thérapeutiques, le poète remonte le temps et célèbre le passé où la nature et l'homme ne faisaient qu'un, et où les deux se

---

<sup>74</sup> PAZ, Octavio, *Philosophie, poésie, mystique de Jean Gertsch*, collection Philosophie Beau Chesne, Paris, 1999, p.33.

<sup>75</sup> *Ibid.* p. 33.

protégeaient mutuellement au point de se confondre dans un entrelacement érotique :

...et le nageur a une jambe en eau tiède mais l'autre pèse  
dans un courant frais, et les gomphrenes, les ramies,  
l'acalyphe à fleurs vertes et ces piléas cespi-  
teuses qui sont la barbe des vieux murs  
s'affolent sur les toits, au rebord des gouttières. *Eloges*,  
pp.52-53.

Belles correspondances entre la nature et la culture qui rappelle celles de Baudelaire où les frontières et les limites n'ont pas raison d'exister sur terre. L'amour du poète pour les arbres, les feuilles et les fleurs, bref pour toute la végétation se sent, se touche, se voit et s'entend dans le vaste transport continu de l'âme qui décline les vertus de chaque plante.

Qu'il s'agisse de la faune, de la flore ou de l'eau, Saint-Leger ne s'est jamais lassé de célébrer la nature dans sa diversité. Pour lui, louer la nature est un plaisir communicatif qui plonge le récepteur dans la Guadeloupe qu'il décrit dans sa majestueuse beauté. Discret devant l'oiseau, admiratif pour le cheval, stupéfait face aux cours d'eau et émerveillé par l'arbre, Saint-Leger nous livre son intense émotion et fait preuve de son extrême précision. Précision à la fois de l'observateur et précision de l'homme de plume qui réussit à toucher simultanément le cœur et l'intellect dans un lyrisme flamboyant allié à l'information la plus rigoureuse.

Au terme de cette partie, il y a lieu de reconnaître qu'*Eloges*, le premier recueil poétique de Saint-Leger, a pu s'imposer comme création artistique exceptionnelle. Il s'érige dans le paysage littéraire moderne comme un phare pour éclairer les sens aux poètes tâtonnants, perdus ou naufragés du vingtième siècle tant son style, sa vision et ses thèmes n'ont pas de pair. Ils sont la synthèse de tout ce que l'humanité a pu produire de précieux depuis l'aube de l'écriture. En effet, gourmet de livres et gourmand de dictionnaires, il a lu dans tous les domaines : philosophie, littérature, science, technologie...

Œuvre de célébration par excellence, ce recueil poétique de la réminiscence, qui est un chant polyphonique, transpose les souvenirs de son enfance seigneuriale tropicale et paradisiaque passée sur les plantations familiales et dans l'îlot Saint-Leger-les-Feuilles que possédait son père au large de Pointe-à-Pitre. Il déploie le monde de l'enfance et celui de la Guadeloupe natale dans l'estime supportée par les diverses formes de la fonction phatique dont l'interprétation, l'invocation, l'adresse et la prière comme pour marquer sa centralité dans l'univers antillais. Laquelle centralité commence d'abord dans la célébration de soi à travers la figure du poète qui se fait prophète, autrement dit, médiateur entre le créateur (force suprême) et la création (l'homme et l'univers).

De son autocébration, il tire honneur et bonheur vu qu'elle lui permet d'orchestrer l'ordre, l'harmonie et la paix entre les contraires. Pour lui, se faire prophète c'est faire office, à la fois, de célébateur, de serviteur et de guide. En effet, après un parcours initiatique favorisant la descente en soi et la prise de conscience, Saint-Léger se célèbre en révélant le monde à l'aveugle né, en montrant le chemin à l'homme égaré du vingtième siècle ; en d'autres termes, il donne l'exemple comme le préconise Victor Hugo dans son poème *Ecrit après la visite d'un bain* :

Dieu, le premier auteur de tout ce qu'on écrit,

A mis, sur cette terre où les hommes sont ivres,

Les ailes des esprits dans les pages des livres.  
Tout homme ouvrant un livre y trouve une aile, et peut  
Planer là-haut où l'âme en liberté se meut.  
L'école est sanctuaire autant que la chapelle.  
L'alphabet que l'enfant avec son doigt épelle  
Contient sous chaque lettre une vertu ; le cœur  
S'éclaire doucement à cette humble lueur.  
Donc au petit enfant donnez le petit livre.  
Marchez, la lampe en main, pour qu'il puisse vous suivre.<sup>76</sup>

Saint-Leger célèbre son statut de poète-prophète parce qu'il lui permet d'être plus proche du divin, de l'humain et de la nature.

De la célébration des origines, aussi bien familiales que littéraires, pour leurs faveurs à son égard, il s'ennoblit. S'il rend hommage à ses ancêtres pour la pureté de la race et la noblesse du rang qu'il a héritées d'eux et pour leur rôle de civilisateurs des peuples primitifs et de promoteurs de l'économie des Caraïbes ; il vénère aussi ses prédécesseurs, toutes disciplines confondues, d'une part pour lui avoir inspiré l'admiration du sublime, du pur et de l'original et la révolte contre le plat, le figé et le médiocre ; et d'autre part pour lui avoir légué un trésor d'expériences et de modèles.

De la célébration de la nature, dont nous n'avons choisi que quelques éléments représentatifs des règnes animal, végétal et minéral, il tire plaisir, jouissance et enseignement.

Pour l'oiseau et le cheval, Saint-Léger affiche une grande admiration car ils reflètent par leur mouvement l'image du poète qui est, en permanence, en quête du noble, ce qui le contraint à faire fi des frontières et à pousser toujours plus loin les limites, le meilleur exemple qui cristallise parfaitement cette fascination en est l'adaptation du style du poète à la légèreté et à la fulgurance

---

<sup>76</sup> HUGO, Victor, *Op. Cit.*, p.1152.

de l'animal, procédé qui lui a valu par la suite la qualification de « style de l'éclaire ».

Concernant l'eau, symbole de purification, de fertilisation et de glorification, Saint-Leger n'a point cessé, tout le long du recueil, de la célébrer, sous toutes ses formes, tant qu'elle est indispensable à l'éclosion de la vie, à son maintien au sein des écosystèmes et tant qu'elle est porteuse du dynamisme traduit par son mouvement continu. Pour le poète, la symbolique multiple de l'eau fait d'elle la mère qui nourrit et berce, la monture qui mène à la vérité et débarrasse de la vanité, la voie royale qui incite à l'aventure et au rêve, l'espace où se forge l'identité de l'homme et du poète et l'échappatoire contre le figement spirituel et confessionnel.

Pour ce qui est de la flore, sa célébration commence par la nomination des espèces et se poursuit à travers l'énumération de leurs qualités primitives, à savoir la virginité, la pureté et la beauté. Parmi les éléments floraux élus pour leurs valeurs symboliques, il y a l'arbre qui, par sa forme, sa nature et sa générosité, reflète le destin de l'homme et l'invite à la contemplation, à la méditation et à la création. Une création dans une précision verbale épatante qui célèbre les qualités du poète et ses missions; qui nomme les richesses flamboyantes de la nature et les loue; et qui vante les mouvements spectaculaires de la poésie orchestrée comme une chorale grâce à l'exclamation, l'interrogation, l'interlocution et l'amplification.

## **DEUXIEME PARTIE :**

### **L'ESTHETIQUE EPIQUE**

Chapitre 1 : L'épopée et l'écriture de soi

Chapitre 2 : L'épopée et l'écriture de l'histoire

Chapitre 3 : L'épopée et l'écriture poétique

Placées sous le signe du mouvement et du renouvellement, l'œuvre et la vie chez Saint-John Perse repoussent toujours les limites de la création à la recherche permanente de la perfection, aussi bien au niveau spirituel qu'au niveau poétique. Ainsi, suite aux poèmes lyriques d'*Eloges* dictés par la ferveur et la verve du jeune âge, Saint-John Perse fait retentir un ton qui témoigne de la maturité et qui véhicule une vision responsable à l'égard de soi, de l'autre, et du monde. Une vision esthétique, qui a vu le jour lors du passage d'*Eloges* à *Anabase*, et qui s'est réalisée dans un certain nombre de changements portant aussi bien sur le fond que sur la forme.

De toute évidence, après les dix-huit poèmes qui composent son premier recueil où, jeune poète, il décline, dans l'enchantement, les différents tableaux de son enfance seigneuriale, son deuxième recueil fait entendre, dans le sérieux, un ton épique où le « je » lyrique d'*Eloges* se diffracte en plusieurs personnages dans *Anabase*.

*Anabase*, cette œuvre charnière dans la production du poète qui est publié en 1924, déclare, de manière ostentatoire, le passage définitif des poèmes courts au long poème qui sera le genre persien par excellence. Le recueil en question se compose de trois parties : deux chansons encadrent une partie centrale de dix chants numérotés de un à dix. La présentation ternaire du recueil témoigne d'une démarche intellectuelle dans la mesure où elle imprime un jeu de relations entre les trois parties qui reflètent une logique de la pensée et illustrent, en même temps et de façon symbolique, le principe du retour à l'unité et à la totalité en mouvement.

Ce recueil est le premier long poème que le diplomate Alexis-Léger signe du second pseudonyme littéraire Saint-John Perse. Son titre signifie littéralement l'expédition à l'intérieur des terres et par extension la montée à l'intérieur de soi-même ; et métaphoriquement la quête et la conquête dans son sens le plus large pour ne pas imposer un sens unique qui rendrait la lecture impossible d'autant plus qu'il règne une grande controverse quant à

l'analyse thématique du poème. Une controverse qui prend son origine dans la ressemblance du titre *Anabase* qu'ont en commun l'œuvre de Saint-John Perse et celle de son prédécesseur Xénophon. Cette similitude entre les titres a entraîné le lecteur à croire à une possible identité des thèmes surtout que l'étymologie du terme renforce la supposition d'une expédition à l'intérieur des terres. De là, il est difficile de concevoir une *Anabase* d'où le héros épique (à la fois conquérant, guerrier, pisteur, flaireur, bâtisseur...) serait absent.

Mais, à dire vrai, est-ce qu'il y a vraiment une conquête dans le poème *Anabase* de Saint-John Perse comme elle l'est dans celui de Xénophon? Certainement pas, parce qu'il n'y a ni armes ni guerriers ; et s'il y en a une, elle ne vise pas l'invasion encore moins la domination, mais elle prétend l'accès à un espace nouveau qui permettrait à l'épopée de vivre sous d'autres aspects favorisant la survie du genre.

Avant de poursuivre notre approche, nous jugeons utile d'épingler quelques définitions de l'épopée car, de nos jours, le terme est fréquemment employé pour désigner, de façon approximative, tous les exploits, qu'ils soient littéraires, sportifs, cinématographiques, politiques ou autres. Effectivement, nombre d'universitaires et de critiques littéraires emploient le terme « *épic* » dont l'équivalent français oscille entre épopée et épique pour qualifier des œuvres touchant, par un aspect ou par un autre, au genre; ce qui explique que l'usage du mot est très fréquent, mais, qu'il n'a jamais fait l'objet d'une étude spécifique.

S'il s'agit bien souvent en français d'éviter une répétition malvenue des termes « épopée » et « épique », les autres langues ne connaissent pas le même souci et n'ont donc pas cette inquiétude. Mais, quelle que soit la langue, le terme « épopée » impose d'être défini, d'abord pour délimiter son champ d'investigation, chose qui faciliterait la lecture de toutes études, et ensuite pour souligner son évolution comme genre à travers les âges ; d'où la

question suivante : qu'est-ce que l'épopée ? Pour y répondre avec plus de précision, nous avons remonté le temps jusqu'à Aristote, selon qui :

L'épopée a encore les mêmes espèces que la tragédie ; car elle est ou simple, ou implexe, ou morale, ou pathétique. Elle a les mêmes parties composantes, hors le chant et le spectacle ; elle a les reconnaissances et les événements tragiques ; enfin elle a les pensées et les expressions non vulgaires (...). Mais l'épopée diffère de la tragédie quant à l'étendue et quant au vers (...). L'épopée a pour étendre sa fable beaucoup de moyens que n'a point la tragédie. Celle-ci ne peut pas imiter à la fois plusieurs choses différentes, qui se font en même temps en divers lieux ; elle ne peut donner que ce qui se fait sur la scène par les acteurs qu'on voit. L'épopée, au contraire étant en récit, peut peindre tout ce qui est d'un même moment, en quelque lieu qu'il soit, pourvu qu'il tienne au sujet : ce qui la met en état de se montrer avec magnificence, de transporter le lecteur d'un lieu à l'autre, et de varier ses épisodes d'une infinité de manières, (...). Le vers héroïque a été donné à l'épopée d'après l'expérience. Tout autre vers, soit mêlé, soit sans mélange, serait déplacé chez elle. Le vers héroïque est le plus grave et le plus majestueux des vers. Aussi n'en est-il point qui soutienne mieux que lui les métaphores et les mots étrangers.<sup>77</sup>

Ainsi, depuis l'antiquité, l'épopée occidentale est généralement définie à partir des règles formulées par Aristote dans sa *Poétique*. Cela a fait que toutes les définitions du genre s'accordent sur les critères avancés. A titre d'exemple, nous citons celle de Daniel Madelénat qui avance que l'épopée est un :

Long poème où le merveilleux se mêle au vrai et dont le but est de célébrer un héros ou un grand fait<sup>78</sup>

Et celle de Michelle Aquien qui abonde dans le même sens à quelques nuances près. Il dit, lui aussi, que l'épopée est un :

Long poème à la gloire d'un héros ou d'une nation mêlant souvent le surnaturel et le merveilleux au récit des exploits et des hauts faits.<sup>79</sup>

---

<sup>77</sup> ARISTOTE, *Poétique*, traduction Charles Batteux (1713-1780), Edition de J. Delalain, Paris, 1874, chapitres 23,24.

<sup>78</sup> MADELENAT, Daniel, *Dictionnaire des littératures de langue française*, Bordas, 1984, p.816.

<sup>79</sup> AQUIEN, Michèle, *Dictionnaire de poétique*, Le livre de poche, 1983, p.130.

Si Aristote définit l'épopée comme un récit de style soutenu évoquant les exploits des héros et faisant intervenir les puissances divines, Michelle Aquien apporte deux précisions, la première concerne la confirmation de la notion du récit comme mode narratif du genre, tandis que la seconde, insiste sur l'introduction du vocable « nation » qui suggère l'évolution du regard-critique vis-à-vis du genre épique. Lequel regard critique associe l'épopée à la communauté nationale pour faire d'elle un genre ayant des rapports nécessaires au nationalisme, au chauvinisme, au fanatisme voire à la barbarie; par conséquent, il la classe dans un passé révolu de l'histoire de l'humanité.

Cette mise de côté trouve son explication dans un évènement majeur de l'histoire de la théorisation du genre qui a contribué à la mort de l'épopée. Au siècle des lumières, certains philosophes de l'histoire imposent l'idée selon laquelle le genre de l'épopée est lié à une période historique déterminée par des rapports si étroits qu'ils la rendraient difficile à apprécier par les lecteurs contemporains. Ils avancent que la poésie épique des temps des invasions et des guerres de religions proposait une vision du monde, de l'histoire, de la guerre et de l'héroïsme qui n'est plus d'actualité, par voie de conséquence, elle ne pourrait retenir l'intérêt du lectorat. De là, si nombre d'écrivains du début du dix-neuvième siècle croient à la mort de l'épopée, c'est parce qu'ils pensent qu'elle relate une action passée qui intéresse tout un monde dans ses divers rapports en relation avec le temps et l'espace, en d'autres termes, elle représente la vie d'une nation et l'histoire d'une époque tout entière, au point qu'elle ne semble plus pouvoir rendre compte des aspirations du monde moderne.

Condamnée doublement par la philosophie et par l'histoire littéraire, elle serait désormais impraticable du fait qu'elle constitue une forme inadéquate à l'esthétique de la modernité selon trois axes majeurs. *Primo*, elle est considérée comme un poème de longue haleine, à caractère essentiellement narratif ayant pour objet un sujet héroïque ; *secundo*, elle est

perçue en tant que genre désuet, pompeux et ennuyeux qui entrave le plaisir de la lecture par sa longueur excessive, contrairement au roman qui est le genre en vogue ; et *tertio*, elle est vue tel un genre codifié par sa forme et par ses thèmes archaïques qui font appel à la mythologie, à la légende et à l'histoire.

Toutefois, malgré tout ce qui a été avancé et pensé, la littérature du dix-neuvième siècle semble envisager un discours épique qui redéfinit ses modalités à l'image de la conception de Chateaubriand. Ce dernier s'acharne à considérer le poème épique comme le genre majeur de la littérature et revendique la modernisation de son écriture par un renouvellement thématique. Il projette de réaliser une œuvre novatrice et prospective qui dépasse l'antagonisme traditionnel entre antiquité et modernité. Pour cette raison, il rejette l'idée de la mort de l'épopée et exalte la possibilité d'une épopée moderne qui assoie l'œuvre sur le concept du syncrétisme<sup>80</sup>.

Si j'étais destiné à vivre, je représenterais dans ma personne, représentée dans mes mémoires, les principes, les idées, les événements, les catastrophes, l'épopée de mon temps, d'autant plus que j'ai vu finir et commencer un monde, et que les caractères opposés de cette fin et de ce commencement se trouvent mêlés dans mes opinions.<sup>81</sup>

Donc, grâce à Chateaubriand et à d'autres, la littérature française peut renouer, vers la fin du dix-neuvième siècle, avec l'épopée par le moyen d'une véritable refondation des genres (lyrique, épique et dramatique) qui célèbre la réconciliation de l'homme avec ses origines : le divin, l'humain et la nature. Depuis, il semble que l'épopée commence à entretenir des rapports contigus

---

<sup>80</sup>La notion de syncrétisme demeure encore aujourd'hui très indéterminée; le terme trouve son emploi principal dans le cadre de l'histoire et de la science des religions, pour lesquelles il indique un mélange d'éléments structuraux, culturels et doctrinaux. Le concept s'est ensuite étendu à d'autres domaines, et il est désormais habituellement employé dans la théologie, l'anthropologie, la philosophie, l'histoire de l'art et de la musique, la critique littéraire. Une définition univoque du syncrétisme sur laquelle tous les spécialistes puissent tomber d'accord demeure encore utopique. Les essais recueillis dans ce livre dégagent des lignes de force et des parcours, permettant de jeter un regard nouveau sur le syncrétisme P. Auraix-Jonchière et M. Benedetta Collini (dir.), *Syncrétismes, mythes et littératures*. Clermont-Ferrand : Presses universitaires Blaise Pascal, coll. "À la croisée des SHS", 2014.

<sup>81</sup>CHATEAUBRIAND(De), François-René, *Œuvres Complètes, Mémoires d'outre-tombe*, «*Préface testamentaire* », Tome I, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1833, p.846.

avec d'autres genres littéraires permettant de la sorte leur brassage et mettant fin au prétexte de la pureté qui a étouffé le genre depuis longtemps. Le discours épique se caractérise, alors, par sa nature hybride, autrement dit, par l'existence d'une double instance d'énonciation à la fois narrative et lyrique qui conjuguent dans ses manifestations les deux genres dont les instances d'énonciation se déterminent respectivement grâce à la présence du narrateur et du « je » lyrique.

Si dans l'épopée classique, dite canonique, l'instance narrative joue un rôle essentiel en tant que fonction structurante puisque le récit se concentre sur la dimension réelle de la matière épique et sur la structuration à partir du plan historique vers le merveilleux, caractéristique structurelle qui fait d'elle une épopée essentiellement narrative ; dans l'épopée moderne, l'instance lyrique qui participe de la fonction structurante parvient à s'imposer dans plusieurs œuvres parce que le récit se focalise sur la dimension mythique de la matière épique et sur la structuration à partir du plan merveilleux vers l'historique. La conséquence est que l'épopée perd définitivement son caractère essentiellement narratif et devient un genre hybride.

A partir de ces transformations, la poésie moderne pose à sa manière la question du genre, l'épopée ; et aux tenants de la soi-disant disparition de l'épopée de la poésie française du vingtième siècle, en l'occurrence Lukacs et ses compagnons, qui prétendent à une théorie de l'évolution des genres, nous citons, en guise de contre-exemple, l'œuvre tout entière de Saint-John Perse qui propose une épopée de tous les temps transformant le système énonciatif et renouvelant le genre épique par nombre de procédés. Cette conception nous ramène à la notion du progrès annoncé par les romantiques qui insistent sur l'idée d'épopée humaine et humanitaire dont Léon Cellier qui a étudié le renouveau de l'épopée au XIXème siècle confirme :

L'épopée romantique est humanitaire et religieuse.  
Optimiste, elle croit en l'avenir de l'humanité.<sup>82</sup>

Splendidement indifférente aux modes littéraires de l'époque, l'épopée de Saint-John Perse s'est tout de suite imposée, malgré sa réputation d'hermétique, dans la littérature de son temps, de telle sorte que la valeur exceptionnelle de son apport poétique a été consacrée de façon éclatante par l'attribution de divers prix littéraires. L'engouement du poète pour ce vieux genre et son adoption peut s'expliquer par la guerre et les crises politiques internationales auxquelles il a été mêlé de très près. Sans aucun doute, la mauvaise conjoncture a suscité sa curiosité et déclenché sa méditation sur l'Histoire qui est inséparable de l'épopée. Par ailleurs, la guerre, elle-même, a motivé, automatiquement, en lui, le renouement avec la veine épique et l'a incité à élever le ton.

La propension pour cette nouvelle tendance esthétique, qui est l'épique, trouve son expression dans le poème *Anabase* qui illustre, extraordinairement, ce que l'écriture traditionnelle, caractérisée par sa rigueur la plus exigeante, peut produire de consistant, de significatif et de responsable, qui puisse réveiller la conscience, la stimuler et la préparer à affronter ce qui reste du vingtième siècle. Cette tendance est plus exactement une plaidoirie pour le sérieux et l'efficacité d'une poésie qui réalise la modernité dans la continuité (continuité avec les courants du passé, les procédés rhétoriques et les rythmes classiques) à travers le brassage des époques, des références et des rêveries qui instaurent une généalogie mythique menant à reculons d'Alexis Léger à Pindare; d'ailleurs, Shlomo El base, qui s'est bien aperçu de cette synthèse, en dit :

Anabase est une sorte de carrefour à l'intersection entre  
deux modes d'écriture : celle de l'art classique ordre,

---

<sup>82</sup> CELLIER, Léon, *L'Épopée humanitaire et les grands mythes romantiques*, CDU SEDES, Paris, 1971, p. 9.

harmonie, plénitude et celle de la modernité désarticulation, déconstruction voire chaos.<sup>83</sup>

Le titre « *Anabase* » semble avoir hanté le poète dès son plus jeune âge, comme le prouve sa lettre datée de Bordeaux le 10 juin 1911/12, à son ami Paul Claudel, où il exprime déjà sa volonté d'écrire une œuvre qui soit maîtrisée du début à la fin et qui lui permette de s'interroger sur les limites du poème.

Vous mettez tout de suite le doigt sur ce désir que j'ai [...] de rencontrer un jour les limites d'une « œuvre ». Je vous prie de croire que j'en ai bien assez du vagabondage, de tout ce qui traîne ensuite, confusément – et dont on voudrait si haïneusement se faire net, fût-ce pour ne plus écrire. Mauvais courage, comme une fuite, et ce vice solitaire des brèves complaisances : je connais tout cela ; et de tous ces poèmes qui « déposent » en carnets, après leur transcription, je suis, à la fin ! Intolérablement écœuré ; au point de n'avoir ni la force ni le goût de publier un livre. J'aimerais seulement qu'il me fût donné un jour de mener une « œuvre », comme une *Anabase* sous la conduite de ses chefs. (Et ce mot même me semble si beau que j'aimerais bien rencontrer l'œuvre qui pût assumer un tel titre. Il me hante).<sup>84</sup>

De cette lettre, nous inférons, dans un premier temps, que le poète est tellement obsédé, dès son jeune âge, par le vocable « *anabase* » qu'il en décrit son magnétisme d'une façon des plus révélatrices ; et dans un second temps, que le poète a déjà le titre en tête puisqu'il utilise le terme « *anabase* » en tant que comparant « une œuvre comme *anabase* ». Ces révélations, en plus de leurs caractères impressionnants, ont, d'une part, attiré notre attention sur le titre qui d'ordinaire vient après le texte et non le contraire et, d'autre part, ont légitimé les questions suivantes : De qui Saint-John Perse tient-il ce titre ? Pourquoi a-t-il procédé à cet emprunt à la lettre ? Quels secrets recèle ce titre ?

Pour répondre à ces questions avec plus d'objectivité, nous avons interrogé l'histoire littéraire qui nous a appris que depuis deux millénaires,

---

<sup>83</sup>ELBAZ, Shlomo, *Lecture d'Anabase de Saint-John Perse : Le désert, le désir*, L'Age d'Homme, Paris, 1977, p.294.

<sup>84</sup>PERSE, Saint-John, *Op. Cit.*, p. 724.

hommes de lettres et critiques utilisent le vocable « anabase » pour qualifier des marches militaires, un tant soit peu épique ou héroïque, et que ce n'est pas à l'*Anabase* de Xénophon, récit d'une campagne militaire, qu'il faut référer le titre du poème, mais à ses sens étymologiques comme le fait savoir Saint-John Perse dans ses observations et corrections envoyées à Thomas Stearns Eliot pour la traduction anglaise d'*Anabase* en 1927 :

Le mot est neutralisé, dans ma pensée, jusqu'à l'effacement d'un terme usuel, et ne doit donc plus suggérer aucune association d'idées classiques. Rien à voir avec Xénophon. Le mot est employé ici abstraitement, incorporé au français courant avec toute la discrétion nécessaire, dans le simple sens étymologique de : « Expédition vers l'intérieur », avec une signification à la fois géographique et spirituelle (ambiguïté voulue). Le mot comporte aussi, de surcroît, le sens étymologique de : « montée à cheval », « montée en selle ». <sup>85</sup>

A propos de la passion du poète pour la filiation étymologique des mots, nous pouvons dire qu'elle se révèle dans ses poèmes, dans sa correspondance, ainsi que dans les commentaires et les interprétations de ses textes, tels qu'ils apparaissent par exemple dans les annotations des traductions. Pour lui, L'étymon n'est donc pas seulement une passion de grammairien; mais, il revêt la forme et la fonction d'un principe poétique, qui est intimement lié au phénomène de réflexivité caractérisant son écriture tout comme sa posture de poète et sa condition de créateur. Saint-John Perse se sert des sources du langage pour émettre un jugement esthétique sur son œuvre qu'il interprète à l'aide de l'étymologie, principe, non seulement poétique, mais aussi ontologique. Elle (l'étymologie) produit souvent une médiation sur la naissance du langage poétique sur le manuscrit : la genèse des signes préfigure la genèse du poème :

Ce poème complexe est sorti d'une longue rêverie étymologique sur le mot anabase lui-même, longue période de fermentation souterraine. [...] La longue rêverie a consisté

---

<sup>85</sup>*Ibid.* p. 1145

en une sorte de contemplation de la matière suggestivement significative du mot, fondée sur l'analyse de l'étymon grec : « marche vers le haut, marche vers les hauteurs, progression passionnée vers les sommets (de l'être et de ses puissances) ». Le poème est sorti d'une rêverie étymologique sur un mot « donné » : il s'est construit comme un monument pantographié, selon les données de cette analyse verbale, structurelle et historique. Le poème *Anabase* est une longue paraphrase étymologisante du mot *anabase*.<sup>86</sup>

Dès la parution intégrale du recueil *Anabase*, qui est entièrement inspiré d'une rêverie étymologique comme le confirme la citation, tout le monde de la sphère littéraire était émerveillé de découvrir en Saint-John Perse le poète épique de la littérature française moderne, en particulier de la poésie; contrairement à la croyance fortement ancrée et répandue, depuis les Lumières, qui véhicule une idée négative selon laquelle le Français n'a pas la tête épique. Ce titre, *Anabase*, connote pour Saint-John Perse à la fois l'aventure humaine dans ses dimensions physique, spirituelle et poétique. Cette superposition des sens en une seule œuvre fait du recueil, sans aucun doute, l'œuvre la plus célèbre et la moins abordable. Le flou qui l'entoure commence par sa genèse abondamment commentée et controversée au fil des dernières décennies à tel point que certains critiques s'accordent sur le fait que pour effectuer une lecture correcte, il faudrait renoncer à y trouver une signification univoque.

Bien que le poème ne puisse rivaliser par son volume avec les grandes épopées( l'Iliade, l'Odyssée, l'Eneide...), il peut prétendre, au moins, atteindre à la dimension d'une petite épopée dans laquelle Saint-John Perse ne va pas adopter la solution traditionnelle qui consiste à accumuler les péripéties et les épisodes; mais, il choisit une autre technique d'écriture qui, au lieu d'imaginer à la façon d'un roman d'aventures d'innombrables rebondissements, consiste à superposer différents types de transgressions qui concernent à la fois le héros épique, la matière épique et le style épique.

---

<sup>86</sup>HENRY, Albert, « Réflexion étymologique et langage poétique », in *Discours étymologiques*, Chambon Jean- Pierre et Lüdi Georges, éditions Tübingen, Niemayer, 1991, pp.101-102.

Avant d'entrer en matière proprement dite, nous devons nuancer, voire distinguer les vocables épopée et épique que nous employons confusément comme l'ont souligné Dominique Boutet et Camille Esmein-Sarrazin :

La grande question reste de savoir si l'épopée se caractérise prioritairement comme une forme (poétique, avec des effets particuliers de rythme, de grandissement et d'intensification) ou comme une matière (héroïque, mettant les hommes aux prises non seulement avec leur semblables, mais avec le divin).<sup>87</sup>

Si l'épopée est considérée comme un genre historique qui relate en vers le récit d'actions nobles et héroïques, empruntées à la Légende ou à l'Histoire et qui se caractérise par sa grandeur et sa longueur, l'épique est une catégorie générique qui s'applique traditionnellement au mode aussi bien narratif que dramatique, ou tout simplement au ton épique qui se confond largement avec le souffle épique. Mais, avant d'être un genre, l'épopée est un mode d'énonciation narrative qui s'oppose, par son objectivité, aux modes lyrique et dramatique, connus pour leur subjectivité comme en témoigne Hegel :

Il faut maintenant pour l'objectivité du tout que le poète en tant que sujet se dérobe devant son objet et disparaisse en lui. Seul le produit apparaît, pas le poète, et néanmoins ce qui s'exprime dans le poème est sien.<sup>88</sup>

Nous pouvons, maintenant que les termes sont définis, quoi que brièvement, formuler les questions suivantes : Dans quelle mesure le poème *Anabase* est une épopée ? Quels sont les éléments épiques décelables dans ce poème ?

Dans le but d'établir dans un premier temps, la liste des éléments à étudier, nous tenterons de délimiter le cadre de l'épopée en regroupant les constantes du genre se rapportant à la fois à la forme et au fond, telles qu'elles ressortent de l'analyse de quelques définitions.

---

<sup>87</sup>BOUTET, Dominique, Esmein-Sarrazin, Camille, *Palimpsestes épiques, Récritures et interférences génériques*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, Paris, 2006, p.349.

<sup>88</sup>HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *Cours d'esthétique*, traduction française d'Aubier, tome III, 1997, p. 314.

### **A- Les éléments épiques relatifs au fond**

La matière épique constitue l'un des principaux éléments qui permettent d'identifier, indépendamment du style et de l'époque de l'auteur, le caractère épique d'une manifestation discursive quelle qu'elle soit. Long poème en vers, l'épopée raconte l'affrontement du bien et du mal, l'arrachement du monde au chaos, la bravoure d'un héros qui rivalise avec les dieux, le combat guerrier; bref, toutes les situations exceptionnelles qui entraînent l'homme au-delà de lui-même et le rend porteur des aspirations et des valeurs du groupe humain qu'il représente. De ce fait, les poèmes antiques et les poèmes barbares renvoient très clairement à la définition de l'épopée aussi bien par leur thématique (thèmes exceptionnels par leur héroïsme et leur merveilleux) que par leur énonciation (narrativité exclusive).

### **B- Les éléments épiques relatifs à la forme**

Nous mentionnons à titre illustratif l'introduction de l'incipit épique en tête du poème, l'inversion de l'axe du temps épique (promotion du présent et de l'avenir), l'emploi de la modalité injonctive, le recours à la syntaxe nominale, et la promotion du dynamisme de l'écriture. Tout ceci pour montrer que l'épopée moderne est à même de jouer un rôle fondamental qui participe à l'invention du renouvellement poétique et au dépassement de tout litige éventuel.

Par ces procédés épiques qui associent des critères formels et thématiques dominants, la poésie de Saint-John Perse relève indubitablement de l'épopée moderne, car elle a bien le souffle de l'épopée directement lié à l'ampleur et à la hauteur du propos ; cependant, son dessein vraiment épique est plus complexe, sans doute chaque chant d'*Anabase* peut être lu comme une étape de l'épopée d'un conquérant dont l'identité reste à définir dans une poésie de l'immémorial, de l'insituable, de l'indéfini grandiose qui ne nous le dit pas, mais qui nous apprend de multiples façons que le héros épique est à

la fois le poète, le conquérant, l'étranger, le philosophe, l'homme politique. En somme, tout individu soucieux du présent et de l'avenir de l'humanité, qu'il soit Gengis Khan ou Xénophon, peu importe, car il s'agit simplement du geste de tout conquérant dont Saint-John Perse fait partie.

Cette projection du statut du héros épique à partir d'un échantillon n'est pas un hasard, elle vise qu'*Anabase* ne se soit guère prête à des schémas d'explications bien tranchés. Son caractère poétique exclut toute simplification vu qu'il baigne dans une totalité qui ne se laisse pas prendre dans des étiquettes ou dans des titres trop précis. Tout ceci fait du poème un texte rétif, qui refuse de se plier à une explication univoque et exhaustive, ce qui complique notre tâche et nous oblige à donner la parole au texte dans l'espoir qu'il nous révèle le parcours du narrateur qui relie plusieurs fois les figures du héros épique dont le conquérant, l'historien et le rhétoricien.

## **1. L'épopée et l'écriture de soi**

### **1.1. Le héros épique**

*1.1.1. L'étranger*

*1.1.2. Le conquérant*

*1.1.3. Le penseur*

### 1.1. Le héros épique

Au centre de toute épopée se trouve un héros combattant. Celui-ci reçoit une initiation car il est appelé à porter la destinée de son peuple. Il est la voix et le représentant de ses concitoyens. Son ascendance lui vient généralement des dieux qui interviennent de façon mystérieuse tout au long de sa mission. En effet, depuis la Grèce antique, le héros de l'épopée est souvent un personnage d'une grande importance locale ou globale qui a un impact historique ou légendaire. Tout le monde l'honore parce qu'il est le bâtisseur et/ou le défenseur de la cité ; mais parfois, parce qu'il est vu comme un être divinisé ou mythique. Homme fort, il prend généralement part à un long voyage ou à une quête ambitieuse, affronte les adversaires qui s'acharnent à le défaire ou à vouloir l'empêcher de poursuivre son périple. Pour avoir une idée claire de la valeur du héros épique dans une communauté, il n'est que de se rappeler *Galilée* de Bertolt Brecht où le personnage d'Andréa, mortifié de ce que son maître se soit rétracté, s'exclame :

Malheureux le pays qui n'a pas de héros ! Ce à quoi Galilée  
rétorque : « Malheureux le pays qui a besoin de héros ».<sup>89</sup>

Malgré la contradiction des propos avancés dans ces deux répliques, nous comprenons pourquoi les communautés humaines ont souvent identifié leurs valeurs suprêmes à un individu qui semblait les porter; et pourquoi elles ont aussi imposé, par la suite, cet exemple à l'admiration publique en figeant le modèle dans une vénération à laquelle les peuples ne pouvaient ni s'opposer ni en discuter les critères.

Cette première observation nous oriente vers une des idées clés : les valeurs héroïques sont susceptibles d'être constamment révisées. La conception de l'humain ou du surhumain est relative à l'histoire. Si le héros grec est par excellence un guerrier, c'est qu'il exprime les vertus nécessaires à des sociétés archaïques où la cité naissante ne peut se consolider que par la

---

<sup>89</sup>BRECHT, Bertolt, *La Vie de Galilée*. Editions de l'Arche, Paris, 1938, pp.85-86.

défense ou par la volonté hégémonique. Alors qu'en Europe, à partir du dix-septième siècle, l'on considère comme héroïque la victoire sur les passions, et les modèles idéaux sont ceux de l'honnête homme<sup>90</sup> et/ou du gentilhomme<sup>91</sup> parfaitement adaptés à une société fondée sur l'éthique et l'esthétique. Le héros est donc celui qui incarne parfaitement son temps et ne manifeste pas forcément les valeurs objectives qui feraient de lui un modèle aimable et parfaitement assimilé même s'il se signale souvent à ses contemporains par une différence provocante. C'est dans cette optique que nous allons essayer d'analyser le héros d'*Anabase* qui se distingue de ceux du dix-neuvième siècle par ses agissements extraordinaires, ses mérites exceptionnels et ses exploits dignes des génies.

Descendant d'une haute lignée (d'une famille française de la race des conquérants qui ont porté aux confins du monde la culture et l'esprit occidentaux), le héros persien prétend être prédestiné à une mission humaine précise qui consiste à sortir les hommes de la déperdition et à leur ouvrir une

---

<sup>90</sup>HONNÊTE HOMME : Presque tous les écrivains du XVIIe siècle ont dessiné, enrichi ou reproduit le portrait idéal de l'honnête homme. Socialement, ce dernier ne se conçoit guère sans une aisance propre à le libérer des travaux « mécaniques ». Méré le verrait aussi bien vivre dans une cabane qu'à la cour : hypothèse hyperbolique qui marque le moment où le type a pris valeur absolue, mais qui ne correspond à aucune réalité admise. L'honnêteté condense les aspirations d'une société polie, solidement tenue par le pouvoir royal, où le courtisan se dépouille de toute ambition politique comme de toute rudesse militaire, où le bourgeois affiné se satisfait d'égaliser sur le plan mondain l'aristocrate. Moraliser le courtisan, policer le sage indépendant : deux buts principaux du premier grand traité de L'Honnête Homme, par Faret (1630). « Homme poli et qui sait vivre » (Bussy), l'honnête homme a de plus en plus pour loi « d'exceller en tout ce qui regarde les agréments et les bienséances de la vie » (Méré), bref de plaire. Avant tout ne heurter personne, ni par un égoïsme découvert, ni par l'étalage de connaissances particulières : ne se piquer de rien (La Rochefoucauld), ne pas se raidir en pédant entiché d'une spécialité, car la « qualité universelle » (Pascal) est ce qui plaît dans l'homme. Elle préserve le naturel. « Un honnête homme, c'est un homme mêlé », disait déjà Montaigne. Assurément, point d'honnêteté sans droiture morale. Elle est même « le comble et le couronnement de toutes les vertus », elle suit presque les mêmes voies que la dévotion (Méré). Toutefois les vertus, de ce point de vue, se subordonnent aux bienséances. Du moins visent-elles à rendre heureux l'entourage. S'il fallait limer les saillies d'un moi conquérant, on glisserait dans un excès inverse en éteignant son animation. « Cette parfaite honnêteté demande que l'on se communique à la vie, et que même l'on s'y enfonce » ; ou encore : « bien vivre et se communiquer de bonne grâce, par les discours et par les actions ». Elle garde ainsi chez Méré quelque chaleur venue de son premier maître, Montaigne. Elle résume l'idéal de la communication dans une société qui croit atteindre un point d'équilibre et ne désire le maintenir que pour se perfectionner, plutôt que pour s'en glorifier béatement. MARMIER, Jean « HONNÊTE HOMME », Encyclopædia Universalis [en ligne], consulté le 12 avril 2016. URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/honnete-homme/>.

<sup>91</sup>Gentilhomme : Nom masculin singulier. 1. Autrefois homme noble de naissance, à la différence de celui qui était anobli. 2. *litt.* Homme qui montre de la délicatesse, de la prévenance, de la noblesse de sentiments dans sa conduite. Grand Larousse en 5 volumes, tome 3, Larousse, Paris, 1987, p.1375.

ère nouvelle. Il entend jouer ce rôle pour l'humanité tout entière et la conquête symbolique qu'il entreprend n'est qu'une cure cathartique qui lui permet de se libérer de l'être social et de l'état civil pour qu'il se forge la personne du poète: « Saint-John Perse », qui dépasse les identités figées et les frontières matérielles. Lequel Saint-John Perse s'amuse à porter le masque de chaque personnage pour jouer autant de rôles possibles. Donc, le geste de ce pseudonyme est, on ne peut plus, représentatif de ce dessein d'une symbiose entre le poète et les héros qu'il veut incarner. Mais, en fait de quels héros s'agit-il dans *Anabase* ?

Pour apporter des éléments de réponse aussi crédibles que possibles, nous sommes allés recueillir l'avis d'Alain Bosquet qui révèle que :

Le conquérant d'anabase est à la fois un chef militaire, comme Alexandre et Gengis Khan, un penseur critique et son propre historien, comme Xénophon, un homme d'action habité d'un grand dessein inexplicé, un mystique et un illuminé comme Isaac et Moïse.<sup>92</sup>

De cette révélation, nous inférons que le héros persien remplit à lui seul toutes les fonctions ou du moins aspire à les honorer ; ainsi, il s'affirme à travers son apport au monde de manière consciente. Il s'annonce et se présente comme l'ordonnateur d'un empire à tous les niveaux mais sans se nommer expressément, ce qui favorise l'interchangeabilité des personnages et ajoute au mystère poétique et à l'ambiguïté constante de son œuvre ; surtout lorsque nous découvrons que le cycle du héros n'apparaît pas en séquences de discours, mais qu'il se construit et se reconstruit dans et par l'évocation de certains moments significatifs de la vie du personnage central du poème ; contrairement à l'épopée traditionnelle où la vie du héros se déroule en trois phases à travers lesquelles se réalise son destin: la naissance, l'occultation<sup>93</sup> et la manifestation qui constituent ce qui est communément

---

<sup>92</sup>BOSQUET, Alain, « Saint-John perse », 1960, p.33, cité in Shlomo Elbaz, *Lectures d'anabase de Saint-John Perse, le désert, le désir*, éditions l'Age d'Homme, 1977, p. 27

<sup>93</sup>Dans notre contexte occultation veut dire disparition temporaire du héros.

appelé le cycle du héros épique. Chacune de ces trois périodes relatées tient lieu de séquence.

En effet, le texte d'*Anabase* est un discours à la première personne où les indices de l'énonciation trahissent la prise en charge de l'énoncé par le narrateur qui, de ce fait, laisse apparaître sa subjectivité : «...*j'augure bien du sol où j'ai fondé ma loi.* ». Il parle avant tout de lui-même en rapport avec l'humanité et le monde, ce qui nous offre l'opportunité de rétablir son cycle comme héros.

A la lumière des données que nous venons de présenter, il s'avère qu'en réalité le seul personnage de l'*Anabase* est un être sur lequel nous ne pouvons poser ni visage ni nom. Il est l'homme que nous sommes et que nous ne sommes pas du moment qu'il change fréquemment d'identité et de mission, stratégie qui fait de lui un être multiple muant dans la peau de l'étranger, du conquérant, du duc, du légiste et du poète. Les divers statuts se confondent tous à tel point que leurs paroles deviennent interchangeable parce qu'elles sont simplement des paroles d'Homme. Le narrateur se confond avec les personnages qu'il rencontre, son identification est impossible car la personnalité du héros n'est pas limitée à une seule voix que le poème nous fait entendre. C'est pourquoi nous disons que nous sommes très loin de l'épopée canonique qui offrait au moins clairement un sens littéral à ses auditeurs. Dans *Anabase*, même en restant au plus près de la lettre du texte, l'éclatement et la superposition s'imposent étant donné que la particularité de cette épopée est qu'elle laisse le soin au héros de se définir lui-même à sa guise à travers ses pensées, ses attitudes et ses actes. Elle se caractérise aussi par une ingénieuse mise en forme des valeurs mythiques et sociales qui servent de discours identitaire. Ainsi, elle construit sa trame autour de la biographie du poète à partir des trois parties qu'elle comporte. Elle s'ouvre, dans la chanson liminaire, sur un protocole énonciatif qui exalte le rôle du conteur, témoin et historien dépositaire de la mémoire communautaire; se poursuit, à travers les

dix chants, dans le récit des statuts sociaux exceptionnels du héros épique; et s'achève dans la confirmation et l'aboutissement, dans la chanson finale.

Pour commencer cette investigation, nous allons nous pencher sur l'étude du héros qui confirme qu'il a une généalogie le rattachant aussi bien au passé qu'au présent dans une double filiation; contrairement à la partie critique qui avance qu'*Anabase* est une épopée sans héros. Entre ces deux visions complètement aux antipodes, du fait que la première voit d'un côté la superposition des rôles du héros et l'autre qui nie catégoriquement sa présence, nous nous trouvons pris dans des contradictions et décidons de creuser le personnage du héros tant que ni les tenants ni les aboutissants de la cause n'ont pu épuiser le sujet; ce qui nous amène à avancer les questions suivantes : Qui parle dans *Anabase* ? Qui agit ? Pour qui ?

Si dans l'épopée classique, le héros est un guerrier, le paradigme change avec l'épopée moderne, du fait que le poète, lui-même, devient le héros à qui revient la charge de relever les défis de l'aventure mythique qui sera entre toutes, celle du ressourcement et du renouement. Dante le premier, accorde au poète cette charge selon les dires de Jean Molino :

Epopée sans héros, s'inquiétait Jean Paulhan à propos des poèmes de Saint-John Perse... Epopée selon Dante et selon le western. Epopée selon Dante : le héros est, en même temps et en dernier ressort, le poète lui-même, prenant la suite des hommes, se confondant avec eux et éclairant les autres. C'est avec Dante que, pour la première fois, le poète devient héros épique. Mais on voit pourquoi, au-delà de Dante, Saint-John Perse renoue avec l'autre épopée, l'épopée primaire ; grâce à la fusion, à la stratification des hommes et des lieux, le héros est en même temps tous les poètes mais aussi tous les hommes et tout d'abord les hommes d'Aventure.<sup>94</sup>

L'identité de celui qui anime notre épopée importe plus que la thématique du poème au point d'en faire une spécificité d'autant plus que la matière épique n'est autre que celle d'une âme à la conquête de son authenticité. En effet,

---

<sup>94</sup>MOLINO, Jean, « La houle et l'éclair à propos de Vents de Saint-John Perse », in *Actes de Colloque : Saint-John Perse et les États-Unis*, Aix en Provence, 1980, p.252.

après les poèmes lyriques, *Anabase* fait résonner un ton épique où le « je » des chants d'*Eloges* se diffracte dans *Anabase* en plusieurs personnages. Cette dissolution de la personne s'explique par la volonté du poète d'affirmer qu'il est utile, en tant qu'individu multiple et ce sur tous les plans, contrairement à la tendance du dix-neuvième siècle qui pousse à l'individualisation qui accroît l'anonymat et les ambitions bourgeoises tendant à niveler la société qui rêve d'une même connaissance. Ainsi, la dislocation apparemment anarchique du héros se manifeste sous les masques respectifs de l'étranger, du conquérant, du duc et du poète qui participent tous à l'aventure sans qu'il soit possible de déterminer à tout moment le rôle joué par chacun d'eux.

Si le « je » des deux chansons peut être considéré comme le narrateur d'*Anabase*, il devient en plusieurs points du poème le poète, nous serions tentés, et cela résoudrait le problème de l'identité des différents personnages, de dire qu'il s'agit ici d'un être multiforme. Ce procédé de confusion propre au personnage, s'il était au début relativement nouveau à l'époque d'*Anabase*, il est devenu pas la suite banale dans la littérature contemporaine. En brouillant les caractères et les actions de son héros apparemment individuel, le poète obtient l'effet de complexité et d'ambiguïté qu'il considère essentiel à sa poésie. De là, il ne faut pas envisager le sens du mot « héros » dans *Anabase* simplement comme un personnage principal, mais comme un héros qui fascine autant qu'il inquiète par les multiples facettes de sa personnalité, par l'évolution de sa psychologie et par les nombreuses ressemblances auxquelles il fait échos. La multiplication des instances et des postures énonciatives induit une polyphonie tentant de recréer les conditions de transmission du mythe et l'essence originelle de la forme simple, d'une part, par la fréquence des propos mêlés, mais toujours rapportés au discours direct mettant la parole au centre d'une poésie pragmatique, où le verbe circule et se fait action, et d'autre part, par les brouillages énonciatifs, consécutifs aux

dédoublings des énonciateurs et des interlocuteurs, rendant l'origine de la parole incertaine et reproduisant de cette façon la profération anonyme du mythe. Donc, nous assistons à une auto-prolifération du sujet qui organise le récit autour de nombreuses figures identificatoires aux résonances indéfinies et qui se renverse de principe organisateur en principe labyrinthique. A cette plurivocité des personnages, vient s'ajouter l'énonciation qui tend à reproduire non seulement l'oralité originelle du discours essentiel, mais également sa portée universelle. Donc, la question de l'identité du héros dans *Anabase* génère, *ipso facto*, des interrogations qui renvoient aux différents niveaux d'interprétation où sens littéral, symbolique, philosophique voire ontologique se superposent pour conférer au texte une épaisseur sémantique que nous retrouvons dans toute l'écriture persienne.

Dans ce cas, l'adoption du pseudonyme n'est pas seulement affaire de paratexte, mais aussi de sens. Les lecteurs qui connaissent le poète pour ses *Eloges* ne peuvent, en consultant *Anabase*, que constater une rupture dans le monde représenté. Il n'est plus ici question de l'enfance allégorisée où le dialogue fictif avec l'enfance met en scène cet univers onirique dans lequel l'hommage à l'enfance et à la poésie se fondent, *Anabase* abandonne la sphère privée pour nous faire entrer dans la dimension collective de l'histoire, une histoire vue par le conquérant lui-même.

Pour isoler, dans la mesure du possible, les figures du héros, nous ne nous soucierons dans notre propre lecture d'*Anabase*, ni des cohérences du texte qu'elles soient logique, chronologique ou sémantique, ni de l'unité profonde de l'ordre psychologique ; nous appliquerons une méthode ouverte sur le héros et ses facettes, nous nous contenterons de repérer uniquement les unités de significations et/ou les motifs thématiques dont l'évidence ne fait pas de doute, essayant, pas à pas, de dégager quelques fils de ces écheveaux épais et embrouillés que sont les diverses figures du poète dans les dix chants du

poème, sans prétendre, bien évidemment, épuiser ni résoudre la complexité, elle-même, signifiante de l'écriture persienne.

Le véritable héros sous les masques respectifs du conquérant, de l'étranger, du poète, c'est l'esprit de l'homme toujours avide d'aventures, impatient de mouvement, assoiffé de création. C'est l'héroïsme d'une âme à la conquête de son authenticité qui s'inscrit dans l'écriture même du poème à la manière d'une autobiographie virtuelle et non pas réelle, en témoigne le choix du pseudonyme, adopté très tôt dans la carrière littéraire, qui est une volonté de séparation de la vie officielle de la création poétique. Mais, ce qui rend cette autobiographie différente de celle définie par Philippe LeJeune<sup>95</sup> est qu'elle brouille la frontière entre le « je » et le « il », ou, pour parler comme Émile Benveniste<sup>96</sup>, entre « discours » et « histoire ». Elle subvertit les catégories de l'énonciation et rompt le pacte autobiographique fondamental par lequel l'auteur annonce le rôle qu'il se prescrit. Si, selon Philippe le jeune, l'autobiographe commence normalement par ce révéler au lecteur, Perse, lui, choisit une place ambiguë derrière un masque d'apparence neutre, alors qu'il est à la fois le protagoniste et le témoin de son histoire qui s'adresse à un lecteur idéal acceptant le développement d'une vision mythique présentée comme vraie.

Le poète a voulu guider le lecteur dans la compréhension de son œuvre, par une sorte de pivot dont le rôle est tenu par le personnage mythique du poète, remplissant essentiellement une fonction d'indicateur et de référence suprême sacralisée. Dans ce contexte, l'autobiographe est l'âme du recueil, le centre de gravité autour duquel les chants poétiques eux-mêmes tournent en bon ordre, c'est aussi ce qui peut expliquer le soin mis à concevoir, dans les moindres détails, la vision du poète qui prend forme dans sa Biographie, mais également dans son œuvre. Saint-John Perse entretient le procédé essentiel du

---

<sup>95</sup>LEJEUNE, Philippe, *L'autobiographie de la littérature aux médias*, éditions Seuil, "Poétique", Paris, 1980, p.9.

<sup>96</sup>BENVENISTE, Émile, *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, Paris, 1966, pp.240-243.

fonctionnement de base de l'autobiographie qui est une sorte d'adaptation et d'aménagement tacite du pacte qui développe un usage éminemment personnel de la reconstruction autobiographique dans le texte. Le propos, ayant souvent un rôle non pas uniquement de présentation idéale mais aussi de représentation de soi, situe le discours sur l'axe implicite de la reconstruction individuelle pour souligner la mythification du poète qui a, d'abord et avant tout, ses assises dans un souci très personnel de cohérence esthétique et éthique.

Le procédé essentiel de cet élargissement repose sur la présentation, effectuée par le poète, de quelques-unes de ses positions philosophiques et de ses attitudes, à travers une série d'épisodes exemplaires, moments fondamentaux aux détails infinis qui induisent toujours une vision du monde un peu à la manière de vies de Saints, dont les récits étaient ponctués de telles scènes édifiantes. Le propos se répartit selon une narrativité autobiographique fondée sur le parcours idéal ; mais l'élément de la reconstruction demeure toujours prégnant, quoique de manière indirecte, puisque seules quelques dissonances permettent au lecteur de découvrir progressivement, aux prix d'une fine attention, qu'il assiste également au déploiement d'une mythologie personnelle.

Donc, l'épopée se trouve réorienté vers des propos sur le héros de l'œuvre, et ses multiples récits autobiographiques qui mêlent allégrement réalité et fiction. Philippe LeJeune distingue d'ailleurs dans ses catégories, pacte autobiographique et pacte de fiction ; et dans le cas de ces deux textes, il est certain que le pacte fictionnel constitue le fondement même du discours autobiographique donné pour vrai, ce qui en fait un genre en soi. La preuve est que Saint-John Perse situe son entreprise d'auto-idéalisation sur la crête ténue des deux versants autobiographiques, à savoir le pacte autobiographique et le pacte fictionnel, ce qui lui a permis de l'organiser autour de plusieurs figures mythiques qui sont appréhendées en tant que pôles allégoriques faisant

image, en ce qu'ils soulèvent des analogies profondes dans la mémoire autobiographique et dans les représentations culturelles d'une collectivité.

Certes, la dimension d'image l'emporte donc sur la dimension de réalité, mais elle suscite des scénarios que le poète ébauche en créant son histoire. Elle présente des archétypes superposés qui permettent à l'autobiographie d'enchaîner ses propres récits d'exploits ; mais, elle est d'abord envisagée comme une image à haute valeur émotive et comme une représentation dotée d'une pertinence autobiographique. Elle permet de maintenir une histoire personnelle dans ses rêves, ses désirs et ses aspirations : un « je » qui parcourt le monde à la recherche de lui-même et du sens de son existence.

Dans *Anabase*, l'Homme en général, et Saint-John Perse en particulier fait face à son propre destin, il est pleinement en mesure de le déterminer sans aide surnaturelle. Par ailleurs, la transmutation du monde des choses en vaste univers sacré s'opère par la magie du verbe ; par conséquent, l'homme n'a pas besoin d'un Dieu. Seules la grandeur et la noblesse acquises à l'univers par la parole du poète lui suffisent. Ayant couru le risque d'outrepasser les limites humaines, le poète lui-même se retrouve dans les hautes sphères du sacré, et aspire assumer le devoir de guider l'Homme tel un prophète ou même un Dieu. D'où la construction d'*Anabase* sur un mode polyphonique, dans une sorte de théâtralisation consistant à tenir les rênes à une multiplicité de voix superposées conformément à une technique d'écriture qui désobéit à l'ordre canonique. Dans les poèmes, elles sont le plus souvent entremêlées ; pour les isoler, il sera question de choisir les exemples dans les chants et les laisses où chacune de ces voix assumées par le héros est dominante afin de faciliter la compréhension de cette démonstration et de ne pas trop déranger à la linéarité de la lecture du recueil. Parmi les voix relevées il y a celle de :

### 1.1.1. L'étranger

Thématiquement parlant, le sens de la conquête qui nécessite un héros est contenu dans le titre même du recueil *Anabase* et réapparaît de diverses façons dans les chants. Ainsi, dès la chanson liminaire, le héros prend le titre de l'étranger, vocable répété cinq fois dans le texte : une fois dans la première laisse : « *Un homme mit des baies amères dans nos mains: Etranger* », deux fois dans la deuxième laisse : « *Car le soleil entre au Lion et l'Etranger a mis* », « *Etranger. Qui riait* » et deux fois dans la troisième laisse : « *Etranger qui passait* » et « *l'Etranger à ses façons* ». Cette récurrence annonce le thème du voyage, du déplacement, de l'errance ; bref du mouvement dans *l'incognito*.

La figure de l'étranger, dans notre *Anabase*, ne doit pas être appréhendée, dans son sens restreint de statut juridique, mais dans le sens général d'un paradigme. Paradigme de l'individu marqué d'une façon ou d'une autre par une géographie, dont il est objectivement porteur ou dont il est le support projectif. Il est une figure de déplacement qui réalise ses va et vient sur un axe relationnel, symbolique et imaginaire. Il continue toujours de pérégriner même après l'installation de sa personne physique car l'étranger en chair et en os est toujours précédé et suivi des représentations que nous avons de lui comme symbole ; donc, son image est flottante. En reprenant Jean Bertrand Pontalis<sup>97</sup>, nous pouvons dire que le mot « étranger » est un mot qui voyage comme la figure qu'il veut désigner ; et par conséquent, il passe d'une culture à une autre et s'imprègne de toutes les influences, aussi bien les positives que les négatives.

Sur le plan métaphysique, la question de l'étranger concerne aussi l'origine énigmatique de l'homme, étranger sans nom ni face comme le laisse comprendre ce verset de *Chronique* :

---

<sup>97</sup> PONTALIS, Jean-Bertrand, *La force d'attraction*, éditions Seuil, Paris, 1980.

Que savons-nous de l'homme, notre spectre, sous sa cape de  
laine et son grand feutre d'étranger.<sup>98</sup>

Si dans l'étrangeté, l'homme perd son identité nominale et son identité profonde qui est l'individualité, en retour, il accède à un rang parmi ceux qui ont fait l'histoire de tous les temps. En se dépouillant de son nom, accessoire qui limiterait sa portée, Saint-John Perse s'élève à une place où ce qui lui reste de l'homme est l'essentiel qui le relie à l'humanité tout entière. L'épuration du personnage le rend ainsi plus apte à servir de symbole de l'Homme et le marque d'un caractère qui le distingue du commun des mortels. Un tel rôle ne le déshumanise pas, au contraire, il le laisse très proche de ses semblables parmi lesquels, quoique assujetti aux doutes, aux joies, et aux faiblesses auxquelles fait face tout être humain, il possède une fonction de catalyseur, de celui qui incite par le geste :

Un homme mit des baies amères dans nos  
mains. Etranger. Qui passait. Et voici qu'il est bruit  
d'autres provinces à mon gré ... *Anabase*, p.106

Il ne connaît pas le repos, car il n'arrête pas de marcher. Il est, en permanence, sur les chemins qu'il parcourt à son rythme dans tous les sens avec pour seule intention de rompre l'accord avec les choses chantées dans *Eloges* et de renouveler son moi dans le passage du singulier à l'universel. À partir d'*Anabase*, son statut est l'objet d'une conquête au même titre que la cité à fonder :

Mais l'Etranger vit sous sa tente, honoré de  
laitages, de fruits. On lui apporte de l'eau fraîche. *Anabase*,  
p. 135

En plus de l'absence d'identité, la tente, habitat précaire, sous laquelle vit l'étranger suggère l'idée d'une volonté de distance par rapport à une communauté. Mais, malgré ces éléments qui bousculent le confort, l'étranger

---

<sup>98</sup>Perse, Saint-John, *Op. Cit.*, p. 394.

exerce une influence irrésistible, et les voies ainsi mises en évidence attisent la soif de partir à la rencontre des autres. Pour ce faire, il passe le relais au conquérant qui prend la relève pour dérouler le parcours du héros. Cela pourrait être ajouté comme preuve à l'appui pour témoigner de l'interchangeabilité des personnages. Mais, avant de passer le témoin, nous devons attirer l'attention sur le fait que l'étranger de Saint-John Perse n'a rien à voir avec *l'Etranger* d'Albert Camus qui a imposé dans la littérature contemporaine la notion du héros absurde, étranger qui vit dans un monde étranger en témoignant le tragique de la condition humaine au vingtième siècle.

### 1.1.2. Du conquérant

L'étranger mue en conquérant et devient le chef de l'expédition. Il célèbre la force et la gloire et parle de la quête plutôt que de la conquête. Il est l'homme de l'avenir qui enjambe le présent vers son destin et envisage le souffle venant d'ailleurs avec joie :

Pour une année encore parmi vous ! Maître  
du grain, maître du sel, et de la chose publique sur de  
justes balances ! *Anabase*, p.110

Il sait mener les hommes car il a le commandement facile et la violence ne lui fait pas peur :

(...) allez  
et dites à ceux-là : un immense péril à courir avec  
nous ! des actions sans nombre et sans mesure, des  
volontés puissantes et dissipatrices et le pouvoir de  
l'homme consommé comme la grappe dans la vigne.  
*Anabase*, p.125

Il s'impose comme rassembleur de nations et met sur pied un gouvernement militaire ; après quoi, il dicte sa loi :

vous nous verrez, dans nos façons d'agir,  
assembleurs de nations sous de vastes hangars, lec-  
teurs de bulles à voix hautes, et vingt peuples sous  
nos lois parlant toutes les langues. *Anabase*, p.126

Attentif à son projet, le conquérant ne se laisse pas faire et ne perd non plus de vue son parcours ; même les plaisirs de la chair féminine n'ont aucune emprise sur lui. Il est toujours prêt à reprendre le chemin, car il est dans l'attente permanente d'un nouveau souffle qui l'attirera vers d'autres conquêtes et vers d'autres terres.

J'ai vu la terre distribuée en de vastes espaces  
et ma pensée n'est point distraite du navigateur. *Anabase*,  
p.142

Il est, donc, le personnage qui correspond le plus au héros épique vu qu'il a ses qualités, à savoir la force de l'âme et la volonté. Il est habité d'un grand projet, celui de la conquête d'une nouvelle contrée, qui lui impose d'aller jusqu'aux limites de son être dans la réalisation de ses exploits. Tant la gloire et le renom sont faits pour lui, il se lance dans une aventure historique qui amènera le renouvellement des valeurs et prolongera les mythes qui ancrent la société dans une stabilité rituelle :

Le héros, encore sacralisé, mais arraché à l'immobilité de la nature de plus en plus responsable conquiert sur les êtres suprêmes son espace vital.<sup>99</sup>

Dans *Anabase*, le héros renvoie, par un jeu d'allusions, à tous les conquérants glorieux des récits fondateurs, surtout qu'il affiche, d'une manière sûre, une force primaire :

Un grand principe de violence commandait à  
nos mœurs. *Anabase*, p.133

---

<sup>99</sup>MADELENAT, Daniel, *L'épopée*, P.U.F., coll. "Littératures modernes", Paris, 1986, p. 111.

Laquelle force est censée redonner l'élan vital aux peuples assoupis dans la sédentarité :

Je connais cette race établie sur les pentes :  
cavaliers démontés dans les cultures vivrières. Allez  
et dites à ceux-là : un immense péril à courir avec  
nous ! des actions sans nombre et sans mesure, des  
volontés puissantes et dissipatrices et le pouvoirs de  
l'homme consomme comme la grappe dans la vigne...  
Allez et dites bien : nos habitudes de violence, nos  
chevaux sobres et rapides sur les semences de révolte  
et nos casques flaires par la fureur du jour... Aux  
pays épuisés ou les coutumes sont à reprendre, tant  
De familles à composer comme des encagées d'oiseaux...  
*Anabase*, p.124

De cet appel à la violence qui fait dire à la critique, qu'*Anabase* est une épopée de l'homme de la nature contre l'homme de la culture, deux conclusions sont à retenir. La première est que ce héros est antérieur à ceux plus disciplinés des chansons de gestes, son droit vient de sa force barbare, de son enthousiasme ; la deuxième est qu'il est capable par son ardeur et son charisme d'engager une aventure collective :

...j'inscris ce chant de tout un peuple, le plus ivre,  
à nos chantiers tirant d'immortelles carènes ! *Anabase*. p.  
112

Cet effet de foule sera produit surtout par les énumérations du chant quatre et les séries homologues des chants un et dix :

Hommes, gens de poussière et de toutes façons,  
gens de négoce et de loisir, gens des confins et gens  
d'ailleurs, ô gens de peu de poids dans la mémoire

de ces lieux ; gens des vallées et des plateaux et des  
plus hautes pentes de ce monde à l'échéance de nos  
rives ; flaireurs de signes, de semences, et de confesseurs  
de souffles en Ouest ; suiveurs de pistes, de saisons ;  
Leveurs de campements dans le petit vent de l'aube ; ô  
chercheurs de points d'eau sur l'écorce du monde ;  
O chercheurs, ô trouveurs de raisons pour s'en aller  
ailleurs,  
Vous me trafiquer pas d'un sel plus fort (...) *Anabase*, pp.  
111-112

En plus de l'aptitude à commander, il possède également une autre faculté, à savoir celle d'être seul responsable de sa mission au sein même de la foule la plus dense, ce qui lui permet de devenir Duc :

Duc d'un peuple d'images à conduire aux  
Mers Mortes, où trouver l'eau nocturne qui lavera  
nos yeux ?  
Solitude !... Des compagnies d'étoiles passent  
au bord du monde, s'annexant aux cuisines un astre  
domestique. *Anabase*. p.121

Si nous nous arrêtons sur l'expression « *Duc d'un peuple* », nous pouvons l'interpréter comme un titre de noblesse qui permet au narrateur de s'identifier au conquérant, ce qui nous met de plain-pied dans l'isotopie guerrière propre à l'épopée. Mais « *peuple* » est lui aussi suivi d'un complément déterminatif « *d'un peuple d'images* » qui métaphorise l'expression et c'est le poète qui est alors désigné par le mot « *duc* » à conduire aux Mers Mortes. Le sens étymologique du verbe « *conduire* » attire à lui le mot « *duc* », si bien que le lecteur comprend l'association de ces deux



Qu'ils soient de facture réelle ou imaginaire, ils doivent prendre forme pour témoigner. D'ailleurs, lorsque nous nous posons les questions suivantes : quand ces événements se sont-ils produits? Où ont-ils eu lieu ? Comment se sont-ils passés ? Nous ne disposons d'aucune réponse car les étapes de la conquête ne sont pas relatées.

De toute évidence, dans *Anabase*, le narrateur ne raconte rien, c'est le lecteur qui doit lire les événements dans les pensées du conquérant ou dans quelques autres indices. A cet effet, nous nous sommes intéressés à un seul fait, à savoir la fondation qui fait du héros un bâtisseur de cité, car avec la fondation, au moins, quelques étapes nous sont racontées tels que la marche, le choix du site propice, l'élaboration des plans, la consultation des augures et la construction de la cité. Et une fois la création terminée, le conquérant se tourne vers d'autres projets et reprend sa quête à travers les déserts jusqu'au seuil d'une nouvelle terre à s'approprier. Donc, *Anabase* ne relate rien, mais élabore un projet qui engage la collectivité, ainsi à la nature d'*Eloges* succède la ville d'*Anabase*, en d'autres termes à l'individualité de Saint-Leger succède la collectivité qui comprend la communauté et Saint-John Perse; mais une collectivité réunie autour d'un pouvoir central, le poète.

A l'image de la sphère protectrice d'*Eloges* répond ce que Jean Pierre Richard baptise la centralité sécurisante d'*Anabase*. Laquelle se matérialise dans les gestes de la fondation. En effet, le besoin d'être abrité se reflète dans l'acte fondateur qui engage le héros à n'épargner aucun moyen pour assurer son bien-être et celui de ses hommes. Pour ce faire, il risque vie et biens; mais, une fois la cité est circonscrite et que le bonheur est atteint, la vie devient insupportable car elle stagne dans un ordre établi :

Ou bien vous leur contez les choses de la  
paix : aux pays infestés de bien-être une odeur de  
forum et de femmes nubiles, (...) » *Anabase*, p.126

A travers la cité, le conquérant nous apprend que la civilisation urbaine fait perdre le sens de l'ailleurs, celui des horizons et génère une race d'hommes fragiles et très attachés au bien-être. Et ce n'est pas un hasard si Saint-John Perse assimile la ville à la femme, car les deux entraînent chez l'homme l'enlèvement avec un risque perpétuel de dégénérescence: La femme par ses attraits charnels et la ville par ses comforts et ses honneurs. De ce côté ambigu et contrastant, le conquérant brosse un tableau très subtil où il en dit :

Tout-puissants dans nos grands gouvernements  
militaires, avec nos filles parfumées qui se vêtaient  
d'un souffle, ces tissus,  
nous établîmes en haut lieu nos pièges au  
bonheur. *Anabase*, p. 124

Le dégoût avoué de la domination et la répugnance des plaisirs signent un tournant décisif dans le projet persien de la quête du vrai bonheur. Dans *Anabase*, le conquérant cherche ouvertement à s'affranchir de la médiocrité de la vie placée sous le signe des satisfactions des besoins vitaux et des caprices :

« ...Je t'annonce les temps d'une grande  
faveur et la félicité des feuilles dans nos songes.  
Ceux qui savent les sources sont avec nous dans  
cet exil ; ceux qui savent les sources nous diront-ils  
au soir  
sous quelles mains pressant la vigne de nos flancs  
nos corps s'emplissent d'une salive ? (Et la  
femme s'est couchée avec l'homme dans l'herbe ;  
elle se lève, met ordre aux ligne de son corps, et le  
criquet s'envole sur son aile bleue.)

« ...Je t'annonce les temps d'une grande chaleur, et pareillement la nuit, sous l'aboiement des chiens, trait son plaisir au flanc des femmes. *Anabase*. p.135

Sa répugnance des jouissances, toutes natures confondues, éclate de manière ouverte dans le recueil *Amers*, plus précisément dans ces versets :

« Et d'une senteur de mer dans nos linge, et dans nos lits, au plus intime de la nuit, datent pour nous le blâme et le soupçon portés sur toutes treilles de la terre.

« bonne course à vos pas, divinités du seuil et de l'alcôve ! Habilleuses et Coiffeuses, invisibles Gardiennes, ô vous qui preniez rang derrière nous dans les cérémonies, haussant aux feux de mer vos

Grands miroirs emplis du spectre de la ville,

« Où étiez-vous, ce soir, quand nous avons rompu nos liens avec l'étable du bonheur ? *Amers*, p.306.<sup>102</sup>

Ce tournant traduit, chez le poète, l'échec des plaisirs et des satisfactions. S'il déteste la douceur, c'est qu'elle entraîne la fadeur qui anesthésie les sens. Il faut donc, selon lui, éviter toute situation favorisant l'engourdissement des sentiments positifs. Si l'homme ne travaille pas à oxygéner sa vie de l'extérieur, les sensations finiront par s'étouffer et par se rancir. La plénitude devient alors répétition et engorgement, et finit par engendrer la pourriture.

La répugnance de la matière conservée s'empare du poète et se généralise au point de couvrir même ce qui est immatériel comme le patrimoine culturel de l'humanité. En l'occurrence, l'histoire qui incarne la fatalité d'un temps paralysé et décomposé par sa fixité même ; un temps qui aboutit au flegme et à la mort. Le dégoût de ce qui est conservé traduit une méfiance chez Saint-

---

<sup>102</sup> PERSE, Saint-John, *Op. Cit.*, p.306

John Perse qui prêche le dépassement de l'usure et du figement par le truchement d'un temps conçu dans son déroulement, le devenir ; et non dans sa fixité, l'acquis.

La poésie persienne est, donc, une tentative destinée à libérer des limites géographiques qui institutionnalisent le cloisonnement, et à délivrer du temps qui normalise avec la sédimentation. Aussi, les valeurs traditionnelles sont-elles remises en cause dans son œuvre, au profit des thèmes sans mémoire comme la pluie, la neige, le vent, qui sont des éléments purificateurs symbolisant le temps primitif et permettant, par voie de conséquence, de rejoindre les vieilles origines. Derrière la fondation de la cité, Saint-John Perse veut aussi concevoir une épopée d'un autre genre, une épopée intellectuelle ayant pour ambition de rendre au poète son aura de médium et à la poésie sa mission noble de recréer le monde en dévoilant ses faces cachées, de mettre en valeur des idées et de défendre des idéaux socio-politiques :

\_ainsi parfois nos seuils pressés d'un sin-  
gulier destin et, sur les pas précipités du jour, de ce  
côté du monde, le plus vaste, où le pouvoir s'exile  
chaque soir, tout un veuvage de lauriers !  
mais au soir, une de violettes et d'argile,  
aux mains des filles de nos femmes, nous visitait  
dans nos projets d'établissement et de fortune  
et les vents calmes hébergeaient au fond des  
golfs désertiques. *Anabase. p.127*

Le poète évoque, dans *Anabase*, l'Homme, ses actions et ses sensations ; chaque être humain constitue une fine partie d'un grand tout dont le poème se voudra, d'une certaine manière, le reflet. La présence humaine s'avère donc de première importance dans la cité que vient de fonder le

conquérant. Seulement, pour que cette nouvelle cité fonctionne de la meilleure façon possible, il faut que les citoyens cèdent leurs droits à un souverain, ce qui leur permettrait de sortir de l'état de nature dans lequel ils ont été contraints de vivre et de charger le conquérant d'assumer sa fonction de législateur pour régler le mode de vie des citoyens et les activités de la communauté par des lois et des chartes présentes dès le premier chant :

Sur trois grandes saisons m'établissant avec  
honneur, j'augure bien du sol où j'ai fondé ma loi. *Anabase*.  
p.110

Il inscrit sa charte sur les tables du légiste et devient à la fois généalogiste, légiste, homme versé dans les sciences :

Ô généalogiste sur la place ! combien d'histoires de familles et de filiations ? \_et que la mort saisisse le vif, comme il est dit aux tables du légiste, si je n'ai vu toute chose dans son ombre et le mérite de son âge : les entrepôts de livres et d'annales, les magasins de l'astronome et la beauté d'un lieu de sépultures, de très vieux temples sous les palmes, *Anabase*, pp. 140-141

Bref, il occupe toutes les fonctions officielles de la société qu'il vient de fonder, même celle du poète qui, en dehors de l'application des règles de la rhétorique :

Le Vérificateur des poids et des mesures descend  
les fleuves emphatiques avec toute sorte de débris  
d'insectes  
et de fétus de paille dans sa barbe. *Anabase*, p.115

doit faire preuve d'un savoir encyclopédique utile pour sa communauté et enrichissant pour ses œuvres :

...Mais de  
mon frère le poète on a eu des nouvelles. Il a écrit  
encore une chose très douce. Et quelques-uns en eurent  
connaissance... *Anabase*, p.145

Enfin de compte, il devient le conseiller des hommes qu'il met en garde contre les dangers qui les menacent. Il dit à la fin de son discours au banquet Nobel :

C'est assez pour le poète d'être la mauvaise conscience de son temps.<sup>103</sup>

En bon poète, Saint-John Perse s'en régale, sa propre énumération des activités humaines qui figure dans les chants un et dix surpasse celle de Socrate car elle inclut toutes sortes d'hommes dans leurs voies et façons :

Hommes, gens de poussière et de toutes façons,  
gens de négoce et de loisir, gens des confins et gens  
d'ailleurs, ô gens de peu de poids dans la mémoire  
de ces lieux; gens des vallées et des plateaux et des...  
*Anabase*, p.111

Il semble prendre un malin plaisir à surenchérir sur les philosophes en intégrant, non seulement tous les métiers que Socrate jugeaient extravagants, mais aussi l'homme de nul métier. Si Platon n'accordait aucune place à l'inactivité, Saint-John Perse réserve à celle-ci un respect exceptionnel et place en haut de la hiérarchie l'indice tenté par l'oisiveté. Par ce classement, il fait d'une pierre deux coups. D'abord, il célèbre le rôle du conteur, marginalisé autrefois par Platon qui le classait en fin de liste après tous les autres habitants de la cité ; ensuite, il révoque celui du philosophe qui régnait, en maître absolu au sommet de l'édifice politique chez les grecs :

---

<sup>103</sup>PERSE, Saint-John, *Op. Cit.*, p.447.

(...) et soudain ! apparu dans ses vêtements du soir et  
tranchant à la ronde toutes questions de préséance,  
le Conteur qui prend place au pied du térébinthe...*Anabase*.  
p. 140

Le personnage du conteur, le seul à mériter une initiale majuscule « *Conteur* », occupe une place d'homme sous l'ordre sacré. En lui attribuant l'endroit privilégié, Saint-John Perse rejette les sombres avertissements platoniciens quant aux dangers de la littérature. Nous savons que l'écrivain ne pouvait habiter la république que s'il acceptait de jouer un rôle dans le gouvernement. Avec Saint-John Perse, la tendance est renversée, la Persépolis poétique d'*Anabase* est gouvernée par un poète. Il va même plus loin en bouleversant les termes du dialogue : Il ne demande pas si le poète est bon pour la cité, mais si la cité est salutaire au poète.

A travers la différenciation des activités de chaque personnage, une caractéristique fondamentale surgit, celle de la solitude inhérente à la condition du poète. Si le personnage de l'*Anabase* échappe à l'individuation<sup>104</sup> et constitue un seul homme intemporel, ses actions foisonnantes laissent, à première vue, une impression de décousu vu que le poème est une succession de tableaux qui ne forment pas une chaîne continue faute de maillon charnière, ce qui entraîne la superposition des personnages sans donner lieu à des contradictions. Ainsi, au fur et à mesure que la procession avance, le relais passe de main en main : de l'étranger au conquérant, du conquérant au duc, et du duc au poète, pour assurer la relève qui déroule le parcours du héros à travers les moments de sa maturité. Par l'énumération des hommes de toutes les espèces sous le masque de l'étranger, du conquérant, du duc, du penseur et du poète, *Anabase* raconte un homme intemporel :

---

<sup>104</sup>L'individuation est « le processus psychologique qui fait d'un être humain un « individu » une personnalité unique, indivisible, un homme total ». DELAUNAY Alain, « INDIVIDUATION », Encyclopædia Universalis [en ligne], consulté le 1 juin 2016. URL : <http://www.universalis.fr/encyclopédie/individuation/>

Mais c'est de l'homme qu'il s'agit ! Et de l'homme  
lui-même quand donc sera-t-il question ? – Quelqu'un  
au monde élèvera-t-il la voix ?

Car c'est de l'homme qu'il s'agit, dans sa présence  
humaine ; et d'un agrandissement de l'œil aux plus hautes  
mers intérieures.

Se hâter ! se hâter ! témoignage pour l'homme ! <sup>105</sup>

Un homme qui d'une part synthétise le passé et l'avenir dans le présent, et  
d'autre part détient les différentes sagesse et expériences du monde.

---

<sup>105</sup>PERSE, Saint-John, *Op. Cit.*, p.224.

## **2. L'épopée et l'écriture de l'histoire**

1.1. L'épopée et le passé

1.2. L'épopée et le présent

1.3. L'épopée et le futur

Saint-John Perse se refuse à écrire gratuit et la réalité historique chez lui est présente, sans méditation, ne dit-il pas dans son discours de Stockholm?

Et c'est assez pour le poète d'être la mauvaise conscience de son temps.<sup>106</sup>

Mais, cette réalité devient au cours du poème, image et symbole d'une conception globale du monde à partir de son expérience personnelle. Dans *Anabase*, des réseaux de significations partiront dans trois directions différentes, mais complémentaires parce qu'interdépendantes : elles sont le présent, le passé et le futur. Ces significations seront supportées, le long du poème, par la structuration du texte, par ses articulations et par les liaisons narratives. En effet, la dimension historique d'*Anabase*, ne peut paraître de manière claire que si le recueil est examiné à la lumière de son contexte général de genèse sans le dissocier des expériences internationales auxquelles le poète diplomate a été mêlé de très près et qui ont motivé sa méditation sur l'histoire inséparable de l'épopée. Du reste, la guerre, elle-même, l'a incité tout naturellement à renouer avec la veine épique car les responsabilités qu'il a assumées au ministère des affaires étrangères à une période particulièrement tragique (la première guerre mondiale) ont pu le faire réfléchir sur le sens de l'histoire humaine qui n'est ni immobile répétition de la grandeur et de la chute des empires, ni progrès, comme l'a cru l'historicisme<sup>107</sup> du dix-neuvième siècle.

Sujet à des crises de mélancolie engendrées par les désastres de l'histoire, eux aussi, conséquence du peu d'intégrité des hommes responsables, le poète retrouve, au contact des forces naturelles l'énergie première et l'élan vital qui ont insufflé au diplomate l'âme de l'histoire ; ainsi,

---

<sup>106</sup> *Ibid.* p.447

<sup>107</sup> HISTORICISME : Depuis le XVIIIe siècle, en Occident, on prend de plus en plus clairement conscience du fait que le monde humain dans son ensemble, y compris pour ce qui concerne les domaines de la culture et de la société, est soumis au changement historique. Ces changements font l'objet des réflexions de l'historiographie et de la philosophie de l'histoire. SCHOLTZ, Gunter « HISTORICISME », Encyclopædia Universalis [en ligne], consulté le 12 avril 2016. URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/historicisme/>.

son écriture poétique accompagne cet effort pour convertir en une puissance de renouvellement les catastrophes de l'histoire : *Anabase* et *les lettres d'Asie* réagissent aux massacres de la première guerre mondiale.

Descendant d'une haute lignée, le poète se croit prédestiné à une mission précise, à savoir sortir les hommes du vingtième siècle de la déperdition et leur ouvrir une ère nouvelle, leur permettant de franchir une histoire dégénérée, qui, ayant perdu littéralement le sens du progrès, s'est mise à régresser. Si l'histoire a perdu le sens d'elle-même, elle a une signification que tout le poème, du début à la fin, s'emploie didactiquement à dégager et qui tient en un mot, celui de l'inversion. Inversion par rapport aux temps héroïques du passé car le présent est l'envers infâme de cette période glorieuse, de cette période épique où l'histoire d'alors procédait de l'épopée.

Le poète décide d'assumer les grandes aventures de l'histoire qui ont marqué son peuple, et de les relater à sa façon. Il les actualise avec plus de recul en vue de jeter la lumière sur les zones d'ombre qui ont compromis le cours des événements. Mais, avant de les transmettre, il leur donne un tournant correctif; la poésie est alors du registre épique, qui, face à la perte des repères de la loi, opte obligatoirement pour une décision volontaire qui va fixer un nouveau trajet. En effet, en l'absence des valeurs qui puissent servir de repères pour la société des hommes, il se voit dans l'obligation d'en créer quelques-unes dans le but de mener l'humanité vers le Salut. D'ailleurs, c'est le motif de la décision d'*Anabase*. Lequel nous amène à poser la question suivante : en quoi les positions politiques et les réactions idéologiques de Saint-John Perse concernant la guerre sont-elles liées à *Anabase* ?

Si la Littérature est un reflet de la nation et de son identité culturelle, l'Histoire constitue la matière première de la littérature. Un texte littéraire, sous son apparence aussi innocente qu'elle soit, peut souvent cacher de nombreux mystères et imposer plusieurs niveaux de lecture, cela ressemble à un terrain glissant pour rester dans le champ de notre *Anabase*. Ainsi, si le

texte littéraire de qualité possède indubitablement une valeur et une beauté intrinsèques, il n'en demeure pas moins vrai que la connaissance de ses données historiques, sociales, économiques et culturelles qui constituent le contexte de sa genèse reste quasi incontournable, car les événements, qui marquent l'entrée des peuples dans une nouvelle ère, semblent toujours avoir été les premières sources de la littérature épique, comme c'est le cas pour le poème d'*Anabase* de Saint-John Perse qui est traversé, de part en part, de réminiscences historiques, que nous pouvons lire à travers les dix chants. Elles concernent une nation sans principes en proie à plusieurs maux. A travers elles, le poète entreprend l'immersion dans l'histoire de l'Humanité pour la commenter, la corriger et la redresser. Par cette fonction-ci, il cherche à s'unir à tout l'Univers et à se faire proche de chacun pour montrer qu'il est un homme nécessaire et utile, d'autant plus que son œuvre parle au cœur et aux sens des hommes et leur apporte un enrichissement spirituel, émotionnel et culturel.

Nous remarquons, donc, que la fonction du poète peut alors être une fonction « éclairante ». Par son attention aux objets et aux êtres, Perse nous révèle le quotidien sous son vrai visage. Il ne démontre pas, il lève le voile pour laisser découvrir la réalité autour d'un événement qui semblait pourtant très familier. Le paradoxe poétique est là, car lorsque nous pensons que la poésie est au plus loin de l'histoire, nous découvrons qu'elle en est au plus près, car elle est une forme de connaissance, de philosophie, de politique et de vérité sans égale. Par le verbe poétique, le poète conçoit le monde à sa façon et propose à ses lecteurs, voire à la société, des engagements à même d'améliorer leur quotidien, n'est-ce pas là une forme des fonctions politiques de la poésie ?

Si Saint-John Perse, pour une fois du moins à ce que nous sachions, est officiellement honoré par ses critiques, c'est parce qu'il est un poète

visionnaire qui propose des valeurs, une morale pour les temps modernes, comme le soulignent bien Mireille Sacotte et Henriette Levillain :

Nul plus que Saint-John Perse et en termes plus pathétique, n'a évoqué la déroute présente de l'histoire et l'avilissement de l'homme, l'abîme que nous voyons aujourd'hui se creuser devant nous, contre-nous.<sup>108</sup>

En attirant l'attention sur la décadence de l'Europe et des européens, Saint-John Perse s'est démarqué de ses contemporains qui se sont accrochés à des doctrines négativistes. De toute évidence, dans *Anabase*, il nous parle d'une aventure humaine qui est aussi une aventure spirituelle, une quête où l'histoire est le point de départ et la base de la représentation d'un grand principe universel qui a commencé dans la gloire de l'unité, qui pâtit sous le poids de l'éclatement, et qui doit retrouver son éclat d'antan.

### 2.1. L'épopée et le passé

Bien loin de ramener le poème à l'origine immobile du mythe pour s'opposer au chaos de l'histoire, Saint-John Perse rejoint l'énergie créatrice des conquêtes et des épopées qui apparaît dans les diverses allusions aux multiples civilisations antérieures étalant la description des aventures des corps expéditionnaires, dès l'ouverture du poème comme le souligne la présence impressionnante du champ lexical de l'armée qui fait baigner *Anabase* dans l'esprit de la conquête dans le chant un :

Les armes au matin sont belles et la mer. A nos

chevaux livrée la terre sans amandes

(...)

Puissance, tu chantais sur nos routes noc-

turnes !...

---

<sup>108</sup>SACOTTE, Mireille, LEVILLAIN, Henriette, *Saint-John PERSE une poétique pour l'âge nucléaire*, Publications des Universités Paris III Sorbonne Nouvelle et Paris IV Sorbonne, éditions Klincksieck, 2005, p.112.

(...)

Au seuil des tentes toute gloire ! ma force  
parmi vous !... *Anabase*, pp.110-111

Ces allusions aux civilisations parsèment le poème comme si chacune d'elles reprenait singulièrement à sa manière le vaste débat sur la destinée humaine, il en dit dans *Exil* :

« ...Toujours il y eut cette clameur, toujours il y eut cette splendeur,  
« Et comme un haut fait d'armes en marche par le monde, comme un dénombrement de peuples en exode, comme une fondation d'empires par tumulte prétorien, ha! Comme un gonflement de lèvres sur la naissance des grands Livres,  
« Cette grande chose sourde par le monde et qui s'accroît soudain comme une ébriété.<sup>109</sup>

A partir de ces allusions, nous pouvons avancer que Saint-John Perse, comme d'autres poètes de son temps, a accordé aux faits de son époque et à l'Histoire, en général, une large marge. Cette vivification du patrimoine culturel antique prend plusieurs formes dans l'œuvre du poète sous le couvert de l'intertexte et assurent diverses fonctions. Des fonctions qui mènent les individus sur la voie de l'humanisation comme le laisse comprendre ce verset qui insiste sur la continuité par l'emploi de l'adverbe de temps « toujours » placé en tête de segment et par les vocables « clameur » et « splendeur » qui connotent l'avancée humaine réussie. En maître d'enseignements, le poète se décline ici avec la figure tutélaire de l'historien, dépositaire des savoirs ancestraux et de la sagesse populaire. En racontant l'histoire du vieux et du

---

<sup>109</sup> PERSE, Saint-John, *Op. Cit.*, p.126.

nouveau monde, le héros entend proposer un bilan et une méditation sur l'histoire comme champ de bataille.

Dans le discours moderne, l'histoire passée n'est pas écartée ou sous-estimé ; au contraire, elle est recherchée pour sa valeur de témoignage. Ainsi, le dialogue est instauré entre le passé et le présent ; ce qui justifie que l'histoire n'est pas racontée pour le plaisir, autrement dit, elle n'est pas une simple distraction qui masquerait les sinistres contemporains, mais qu'elle est une discipline qui incite à s'interroger sur les enseignements moraux et politiques que l'homme peut tirer de l'action de ses frères les hommes pour rester vigilant et être capable de déceler ce qui dans son temps risquerait de réenclencher les souffrances et les échecs du passé. Elle est une source de sagesse et d'expériences où l'homme moderne puise ses principes, ses idées, ses actes, bref son mode de vie. A cette conception de l'histoire, fait écho celle de l'historien lyonnais Josef :

L'histoire vise avant tout à mieux armer ses contemporains pour l'action, c'est-à-dire pour la construction de l'avenir. ».  
« La connaissance de l'histoire, ajoutait-il, informe sur la conduite qu'en telle ou telle circonstance on peut être amené à tenir. Ce n'est pas un message qu'on attend de l'histoire, mais un 'conseil'.<sup>110</sup>

Toujours dans le même ordre d'idée, nous citons Lucinge qui abonde dans la même conception de l'histoire. Il dit qu' :

elle doit permettre (...) de devenir (comme on dit) sages et meilleurs, aux dépens de l'essai d'autrui qui nous servent de guide, qui ont aplani mille encombreuses difficultés, pris des résolutions si fortes, en des affaires de grande importance et comme désespérés, par la force de leur bon sens ... ces rapports, s'il s'en rencontre en nos choses, nous rendent une lumière voyante, pour éclairer nos résolutions, donnent règle certaine à nos déportements, aux plus dangereuses entreprises, affinent notre jugement, soit aux affaires de l'Etat soit en nos choses domestiques.<sup>111</sup>

---

<sup>110</sup> HOURS, Joseph, *La valeur de l'histoire*, PUF, Paris, 1954, p.149.

<sup>111</sup> De LUCINGE, René, *La Manière de lire l'histoire*, éditions Droz, 1993, p. 215.

Donc, face à une histoire contemporaine qui semble chaotique, le poète se tourne vers les événements et les modes narratifs du passé, en quête de clés pour lire le présent. Pour ce faire, en historien conscient du formidable rôle des représentations mentales des sociétés humaines, Saint-John Perse plonge dans l'univers mythologique à des fins pédagogiques et didactiques, ainsi les mythes historiques sont élus au rang de références usuelles. Ajoute foi à cela la définition du Dictionnaire historique de la langue française qui avance que le mythe :

Désigne en particulier l'expression d'une idée. D'un enseignement sous une forme allégorique. Il se dit également d'une représentation idéalisée d'un état passé de l'humanité, d'un homme ou d'une idée.<sup>112</sup>

Et celle du Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française qui explique que le mythe est :

Image simplifiée, souvent illusoire, que des groupes humains se forment ou acceptent au sujet d'un individu ou d'un fait quelconque, et qui joue un rôle déterminant dans leur comportement et leur appréciation.<sup>113</sup>

Ce qui nous intéresse dans ces deux définitions, c'est la fonction sociale du mythe, en d'autres termes, son apport psychologique à l'individu, à la société, à la nation voire à l'humanité. C'est d'ailleurs le point de vue avancé par le Robert concernant le mythe historique qui est par extension :

Une représentation de faits ou de personnages dont l'existence historique est réelle ou admise, et dont la fonction essentielle est de fonder une légitimité à même de pacifier...<sup>114</sup>

Ainsi, les mythes précités ne sont pas évoqués sous le même titre ; mais une chose est sûre, c'est qu'ils sont cités pour leur exemplarité positive ou

---

<sup>112</sup> REY, Alain, *Dictionnaire historique de la langue française*, éditions le Robert, Paris, 1992, p.1299.

<sup>113</sup> ROBERT, Paul, *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Société du nouveau Littré le Robert, Paris, 1966, p.672.

<sup>114</sup> *Ibid.* p.672.

négative. Le mythe des Séleucides, par exemple, est évoqué pour ces principes et sa philosophie dans la vie :

...beaucoup de choses à loisir sur les frontières de l'esprit grandes histoires séleucides au sifflement des frondes et la terre livrées aux explications... *Anabase*, p.131

La caractéristique la plus originale des Séleucides<sup>115</sup> était de multiplier les villes dans l'harmonie. Pour ce faire, ils menaient une politique d'entente avec les élites locales qu'ils annexaient à leur empire en respectant leurs diverses traditions, en protégeant leurs sanctuaires, en y multipliant les sacrifices et les donations et en participant eux-mêmes à leurs fêtes traditionnelles. Leur mythe représente, plutôt qu'un retour à l'invasion ou à la colonisation, une façon de vivre en accord avec les différences quelles qu'elles soient. Leur conception veut que l'homme vive en paix avec les autres sans qu'il n'y ait ni domination ni exploitation. Il est une manière souple de gouverner loin de tous conflits. A travers l'histoire de cette dynastie, Saint-John Perse ne délivre aucune certitude sur le présent ; mais, il conseille de méditer sur la conjoncture contemporaine pour construire le quotidien, car l'art de vivre et la façon de voir chez les occidents sont différents des autres, voire aux antipodes. Pour cela, ils ont besoin de comprendre que leur civilisation a traversé plusieurs siècles d'esprit cartésien et que leurs racines sont différentes des autres ; donc, ils n'ont ni les mêmes

---

<sup>115</sup>Issue du démembrement de l'empire d'Alexandre, la monarchie séleucide, qui a duré de 312 à 64 avant J.-C., se range parmi les monarchies hellénistiques : l'épithète insiste sur la propagation de la civilisation grecque parmi des peuples encore « barbares », grâce à l'action de familles royales gréco-macédoniennes. Les Séleucides occupent cependant une place originale à plus d'un titre. Du Bosphore à l'Inde, leur royaume regroupe d'immenses territoires aux frontières mal définies et mal défendables (surtout au nord et au nord-est), et dont la population clairsemée offre un bariolage de races, de langues, de religions, de types d'organisation politique : peuples indo-européens et sémitiques, langues perse, araméenne et grecque, cultes de Zoroastre, de Yahvé, des Baals syriens et des Grandes Mères d'Asie Mineure, dynastes, principautés sacerdotales et vieilles cités grecques. Les Séleucides ont donc à régler des problèmes délicats d'administration et de civilisation, la vie de relations revêt une importance particulière dans leur royaume. André LARONDE, « SÉLEUCIDES », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 2 juin 2016. URL: <http://www.universalis.fr/encyclopédie/séleucides/>

aspirations, ni les mêmes conceptions de l'harmonie, de la paix intérieure ou du bonheur au quotidien.

## 2.2. L'épopée et le présent

Face à une histoire contemporaine qui semble chaotique étant donné que le vingtième siècle est devenu le synonyme de l'âge des guerres depuis 1914, Saint-John Perse refuse de céder au désespoir engendré par la conjoncture et par les courants idéologiques et philosophiques qui chantaient la fin du règne humain *via* leur vision du monde; loin de là, il propose des valeurs, une morale pour les temps modernes à l'opposé des partisans de certains courants idéologiques, entre autres l'existentialisme et le nihilisme dont Catherine Mayaux dit :

Toute cette littérature critique ressasse dans ses profondeurs  
le vécu encore proche et terrifiant de la guerre,  
l'effondrement physique et moral des jours de honte.<sup>116</sup>

Poète de gloire et d'espoir en l'avenir, Saint-John Perse refuse le nihilisme, qui est une philosophie réduisant le monde à l'absurdité, et se réclame adepte du vitalisme<sup>117</sup> qui nourrit l'âme. D'ailleurs, l'aspect épique de son œuvre est constamment lu comme une invitation énergique à la vie qui met l'homme au centre de l'existence et lui donne une image grandie ; contrairement aux œuvres modernes dans lesquelles le sentiment de l'absurde domine et où la réalité sensible se présente comme maudite et frustrante conduisant à la fuite. Laquelle reste la seule voie à l'homme conscient de la

---

<sup>116</sup> CREMONA, Nicolas, « Saint-John Perse, le poète et l'événement », *Acta fabula*, vol. 7, n° 1, Printemps 2006, URL : <http://www.fabula.org/revue/document1153.php>, page consultée le 31 mai 2015.

<sup>117</sup>Vitalisme. Bio.1 (Opp. : animisme et mécanisme). Théorie biologique (de Barthez, J. Grasset) selon laquelle les phénomènes biologiques s'expliquent par un principe vital : « Dans la médecine, la croyance aux causes occultes, qu'on l'appelle vitalisme ou autrement, favorise l'ignorance et entraîne une sorte de charlatanisme involontaire » (Cl. Bernard). \_Méta.2. Doctrine philosophique qui fait de la vie une entité et qui tend à confondre vie et spiritualité : « L'union de la psychologie de l'instinct avec un vitalisme généralisé est l'une des caractéristiques de la philosophie romantique » (René Berthelot) ; « Je ne sais s'il est aisé de tirer au clair la distinction du vitalisme et du matérialisme » (Brunschvicg). Cuvillier Armand, *Nouveau vocabulaire philosophique*, éditions Armand Colin, Paris, 1973, p. 196.

déchéance de ce monde, et le condamne au refuge dans la mort qui purifie des souillures de l'ici-bas et qui prépare à un au-delà ineffable.

En nous appuyant sur la définition qui avance que l'épopée est un poème incluant l'histoire, nous jugeons intéressant de montrer que l'approche historique développée par Saint-John Perse et ses révélations de l'histoire interviennent tant dans ses discours critiques que dans ses poèmes. Ainsi, l'épopée moderne inclut, bel et bien, l'histoire, mais au sens fort du terme, celui d'une appropriation et d'une incorporation, donnant naissance à un épique symptomatique des problèmes historiques comme nous l'avons mentionné *supra* à travers la citation de Mireille Sacotte et Henriette Levillain :

La prise en charge de l'histoire par le poète, fait de lui un vrai historien et non un historiographe qui inventorie les faits. Ainsi, son engagement dès les premiers jours noirs de l'histoire contemporaine et les stigmates sanglants que celle-ci a laissés sur lui, donne de l'éclat au sérieux du poète. Un sérieux dont la source intarissable est à chercher du côté de son irréductible conviction qui s'exprime dans toute son œuvre poétique. Son message incite à aller vers l'autre pour le connaître et l'aimer comme il est, non comme nous le voulons, ce qui revient à dire qu'il faut prendre conscience de la valeur universelle de l'homme en privilégiant le conscient sur l'inconscient. Mais, le problème qui se pose est que son message s'adresse à des générations d'européens auxquelles les responsables ont inculqué l'exceptionnalité de leur pays, l'unicité de ses origines et de son destin, le culte des héros et la morale du sacrifice ; à un moment où chaque individu est porté au repli sur soi et à la négation de l'autre.

Devant une telle situation, Perse reprend la vision du monde des hommes soumis aux facultés basses, les passions ; et la redresse pour en reconstruire un ordre bâti sur la faculté haute, la raison. Ce qui a valu à son

poème *Anabase* l'honneur d'une véritable pensée de l'histoire, dans laquelle le présent est rapporté à un passé immémorial, à une épopée primitive.

Profondément conscient de la nuit où s'engloutissent les états européens, de la cécité de l'homme moderne et de l'aliénation du monde, Saint-John Perse, tout en refusant les formes anciennes du Salut où d'autres ont trouvé refuge, croit à la grandeur et à la noblesse de l'homme et à son pouvoir de formuler la vérité. Il considère que l'homme n'est pas irrémédiablement perdu, mais qu'il est seulement égaré et sa mission de poète consiste à l'aider à retrouver sa voie, à lui rappeler le sens de sa tâche tout en lui montrant sa place dans l'univers. Donc, pour réussir ce pari, il a recours à l'humanisme qui est entré en crise depuis les traumatismes de la première guerre mondiale ; la preuve est qu'il est (l'humanisme) devenu un terme sur le sens duquel personne ne s'entend vraiment, vu qu'il s'est trouvé lié à l'évolution de la pensée occidentale tout au long de plusieurs siècles de culture et d'histoire. Mais, cela n'empêcherait pas de rappeler, ne serait-ce que pour rafraîchir les mémoires, qu'il est une vision qui place l'homme et les valeurs humaines au-dessus de toutes les autres valeurs. Ce mouvement intellectuel s'est épanoui surtout dans l'Europe du XVI<sup>e</sup> siècle après avoir puisé ses principes dans l'étude des textes antiques.

Dans un sens un peu étendu, l'Humanisme vise à assurer l'épanouissement de l'homme en affirmant sa foi dans sa dignité, dans sa grande valeur et dans la diversité de ses capacités. Un être, sans recourir à aucune force quelle que soit sa nature, peut compter sur ses seules ressources pour vivre en harmonie. Il en dit :

La guerre n'apparaît que comme une rupture, un abîme qui sépare d'un âge d'or disparu.<sup>118</sup>

---

<sup>118</sup>PLOUVIER, Paule, VENTRESQUE, Renée, BLACHERÉ, Jean-Claude, *Trois poètes face à la crise de l'histoire, André Breton- Saint-John Perse- René Char*, Actes du Colloque de Montpellier III (22-23 mars 1996), Paris, le Harmattan, p. 124

Toujours à propos de la guerre, dans une lettre datée du 28 novembre 1917 adressée à Joseph Conrad, Saint-John Perse en parle d'une manière déguisée. Il en est tellement marqué qu'il préfère évoquer la période qui la précède que de la nommer explicitement. Il avoue dans un sentiment mitigé :

Je pense souvent à l'époque lointaine puisqu'elle est d'avant-guerre, avant la guerre (...) c'étant alors un âge d'or.<sup>119</sup>

Dans ses positions, Saint-John Perse semble être en accord avec l'idéalisme de Hegel qui prédit qu'au terme du processus historique, l'humanité dans un état mondial, n'évoluera plus et vivra dans une société parfaitement juste et transparente accordée à la raison et hostile à l'existant qui considère l'homme comme un être responsable de son destin et créant le sens et l'essence de son existence. De ce qui vient d'être dit, nous inférons que l'existentialisme place au cœur de la réflexion humaine l'existence individuelle, la liberté et le choix personnels que Kierkegaard accrédi-te par son discours :

Il s'agit de comprendre ma destination, de voir ce que Dieu veut proprement que je fasse. Il s'agit de trouver une vérité qui soit vérité pour moi, de trouver l'idée pour laquelle je veux vivre et mourir.<sup>120</sup>

Selon le philosophe danois, l'homme ne peut trouver le sens de sa vie qu'à travers la découverte de sa propre et unique vocation. Ainsi, il s'oppose à la conception traditionnelle du choix moral qui implique de juger objectivement du bien et du mal. A ce mouvement de pensée, Saint-John Perse affiche ouvertement son objection, comme au déterminisme, doctrine qui soutient que toutes les actions humaines sont déterminées par leurs états antérieurs sans que la volonté individuelle puisse changer quoi que ce soit à cette détermination. Les humains dans ces systèmes, n'ont donc pas de libre arbitre et s'ils croient le posséder, ils ne possèdent que l'apparence trompeuse.

---

<sup>119</sup> PERSE, Saint-John, *Lettre adressée à Joseph Conrad*, datée du 28 novembre 1917.

<sup>120</sup> KIERKEGARD, Sören, *Journal*, Extraits, tome II : 1846-1849 Trad. Du danois par Knud Ferlov et Jean-Jacques Gâteau Collection Les Essais (n° 70), Gallimard Parution : 09-12-1954.

A cela s'ajoute la hantise du poète pour la montée du totalitarisme qui a rompu avec la continuité de l'histoire occidentale. Loin d'être une ruse de la raison, la première guerre mondiale semble plutôt avoir déclenché une chaîne de catastrophes et provoqué une régression à la sauvagerie.

Face à ces visions négatives du monde, Saint-John Perse adopte le point de vue de Hegel, qui affirme que l'esprit humain se construit à travers les tragédies quotidiennes (travail, voyage, aventure...) et les catastrophes des guerres (mort, mutilation, famine, folie...), même si l'ampleur des massacres de la première guerre mondiale a entraîné la perte de l'Europe et a engendré l'écroulement des valeurs. Tout ceci laisse Saint-John Perse avouer, avec amertume, que sa génération fut sacrifiée ; mais, que la vie a continué grâce à la célébration de l'élan vital qui a mobilisé toutes les forces par et pour l'action. Une action pacifique pour la construction d'un nouvel ordre mondial visant la neutralisation de tous les penchants militaires sanguinaires et destructeurs.

Pour lui, l'histoire est un déchaînement de forces pulsionnelles et le discours sur le sens de l'histoire, toutes origines confondues, est mensonger. En tant que diplomate, il s'est rendu compte de l'impossibilité de maîtriser les conséquences d'une action politique, car l'histoire prend forme, objectivement ou subjectivement, après les événements, ce qui rend son sens aléatoire. Chez lui, l'écriture de l'histoire consiste en l'agencement de ses éléments en de vastes compositions qui ne visent pas à évoquer les faits, mais à intégrer ces matériaux dans un ensemble qui ait une signification éthique et ontologique. De là, il tient à ce que la lecture de son poème *Anabase* ne se limite pas uniquement aux événements contemporains ; mais, elle doit intégrer également les allusions relatives aux temps passés. Par-là, il prétend élaborer une pensée de l'histoire dans ses généralités et ses particularités, ce que les critiques n'ont pas vu d'un bon œil, du moment qu'ils ont taxé sa poésie dans *Anabase* d'épopée contre l'histoire. En reprise à ces allégations,

il a porté à la connaissance de ses adversaires que le fait de rapprocher son poème d'événements historiques uniquement contemporains serait considéré comme une hérésie. A ce propos, il informe Karl-Birger Blomdhal que :

Cette œuvre, écrit-il, se vaudrait toujours hors du lieu et hors du temps comme, frappée d'absolu.<sup>121</sup>

Il affirme que son poème est irréductible à l'ordre temporel affranchi de toute heure comme de tout lieu. D'ailleurs, ce silence sur l'histoire contemporaine est confirmé dans sa correspondance *lettres d'Asie*, datées de 1917 à 1924, qui n'abordent pas les batailles meurtrières de la grande guerre.

Si de nombreux critiques ont apprécié le caractère intemporel de cette poésie, d'autres se sont montrés réticents envers des textes qui semblent ignorer les immenses souffrances traversées par les peuples du vingtième siècle. Parmi ces voix, Mireille Sacotte et Henriette Levillain qui ont accusé le manque d'humanité de l'œuvre. Toujours dans ce sens, Henri Meschonnic critique la poésie de Saint-John Perse d'être une épopée contre l'histoire du fait qu'elle exclut le sujet et les référents historiques au profit des mythes désactualisés et des forces cosmiques. Selon ce dernier, la poésie de Perse ne se réfère à aucun événement présent ni ne prend position dans les querelles en cours et surtout dans les discours choisis contre l'évolution linéaire de l'histoire humaine.

Pour ce dernier, l'historicité de la poésie de Perse consiste précisément à nier toute dimension historique à l'aventure humaine. Face à cette amalgame, Perse explique qu'*Anabase* se veut toujours une œuvre sans référent, qu'il soit géographique ou temporel, valable pour l'humanité entière, et il ajoute que sa poésie se trouve au-dessus des vicissitudes de l'histoire humaine, conception que ses grands aînés comme Claudel et d'autres ont attesté en affirmant que puisque l'artiste ne doit pas se plier aux contingences de la réalité du moment qu'il est un être divin, un créateur. A la différence des

---

<sup>121</sup>Lettre à Blomdhal Karl-Birger, 8 novembre 1955, citée par R. Little, « *Une image de la dialectique mouvement-stasis dans Anabase* », Études sur Saint-John Perse, Klincksieck, Paris, 1984.

poèmes contemporains, *Anabase* n'est pas situé géographiquement encore moins historiquement, car elle est une aventure intellectuelle et spirituelle nourrie, notamment, par la lecture des textes philosophiques. A ce propos, il écrit à Helene Berthelot en 1917 :

Je publierai après cette guerre deux œuvres étranges et sombres qui décevront l'attente de mes amis.<sup>122</sup>

Le refus de l'histoire ne doit pas être pensé comme une démission, mais comme un souci poétique de libérer l'homme des déterminismes historiques au profit de l'ontologique. Nous pourrions dire que la poésie de Perse est, en même temps, historique et ne l'est pas. Elle ne l'est pas car le contexte référentiel, où se côtoient les divers champs culturels et les références aux civilisations anciennes et modernes, est systématiquement effacé. Perse, en excluant toute référence aussi bien temporelle que spatiale, veut que le lecteur se sente, en la compagnie de sa poésie, de tous les temps et à l'abri des malheurs du temps présent.

### **2.3. L'épopée et le futur**

Les vingt-cinq premières années du vingtième siècle ont provoqué l'effondrement de l'hégémonie mondiale du vieux continent. Sur le plan politique comme sur ceux de l'économie et de la culture. Effectivement, en novembre 1918, L'Europe sort meurtrie du premier conflit qualifié de mondial, même s'il était essentiellement un conflit intereuropéen. Elle cesse d'être le centre du monde, seuls quelques esprits lucides ont alors conscience du déclin du vieux continent. Le géographe français, Albert Demangeon qui en fait partie, déclare :

Jusqu'ici, l'Europe dominait le monde de toute la supériorité de sa haute et antique civilisation. Son influence et son prestige rayonnaient depuis des siècles jusqu'aux extrémités de la terre. Elle dénombrait avec fierté les pays qu'elle avait

---

<sup>122</sup> LEGER, Alexis, *Lettre à Helene Berthelot*, Légation de France, le 9 septembre, 1917.

découverts et lancés dans le courant de la vie générale, les peuples qu'elle avait nourris de sa substance et façonnés à son image, les sociétés qu'elle avait contraintes à l'imiter et à la servir. Quand on songe aux conséquences de la grande guerre (...). On peut se demander si l'étoile d'Europe ne pâlit pas et si le conflit dont elle a tant souffert n'a pas commencé pour elle une crise vitale qui présage la décadence.<sup>123</sup>

Tout à fait, car l'anarchie qui règne entre les nations européennes conduit tout droit à de nouvelles hostilités dont la dernière a considérablement affaibli le content. La crise de l'Europe est une crise spirituelle qui a découlé du sentiment tragique de la vie. Lequel s'est substitué dans chaque nation à la conviction rassurante que l'Europe était encore détentrice du sens et des valeurs. Cette mise en doute de l'Europe, tantôt jugée comme culture tombant en décadence, tantôt comme héritage maudit, tantôt encore comme monde fini, nourrit négativement les esprits. Du coup, un imaginaire de la mort, de la désolation et de la tristesse envahit le domaine de la littérature. L'Europe s'érige alors comme titre, comme thème ou surtout comme vision du monde et devient objet d'écriture. Elle permet au lecteur, en tant que repère ou événement pour la littérature de l'après-guerre, de découvrir un fil d'Ariane et de le dérouler jusqu'à la sortie du Labyrinthe que compose tant d'œuvres différentes les unes des autres, parmi lesquelles nous citons *Anabase* qui s'enfonce dans de multiples légendes pour abîmer le passé proche, et se tourner vers le futur afin qu'un avenir vivable et viable soit possible pour l'humanité :

«... Nous avons rendez-vous avec la fin d'un âge.

Nous trouvons-nous avec les hommes d'un autre âge ?

«Les grandes abjurations publiques ne suffiraient à notre goût. Et l'exigence en nous ne s'est point tue.

« Il n'y a plus pour nous d'entente avec cela qui fut.<sup>124</sup>

---

<sup>123</sup> DEMANGEON, Albert, *Le Déclin de l'Europe*, Paris, Payot, 1920, p.13.

<sup>124</sup> PERSE, Saint-John, *Op. Cit.*, p.244.

Saint-John Perse représente cette conscience tragique de l'histoire grâce à la perspective épique que l'art poétique lui permet. Ainsi, en réaction à cet état de guerre endémique, et comme beaucoup de ses contemporains et prédécesseurs, il formule le projet de l'union européenne comme solution à cet amas de conflits sanglants qui a entaché l'histoire de l'Europe et qu'aucun traité n'a pu empêcher. Au contraire, ils ont exacerbé les situations belliqueuses et ont alimenté les nationalismes radicaux menaçant davantage la paix et la stabilité du continent.

Très attaché à dépasser les antagonismes nationaux au profit d'une politique de concertation et d'échange, Saint-John Perse pense à la solution fédéraliste de l'Europe comme la seule capable de donner une assise et un cadre à cette dynamique contradictoire à savoir celle de l'unité (L'Europe) liée à la diversité (l'ensemble des états). Il invite à l'action en se basant sur une idée selon laquelle l'homme n'est grand que quand il agit juste, que quand il transforme positivement l'image du monde. Une telle philosophie rappelle celle de Malraux qui reconnaît dans l'Art la protestation de l'homme contre le Destin qui l'écrase, l'affirmation de sa grandeur et de sa dignité. Donc, sans se soucier des réalités politiques et géographiques, ou en les contournant dans cet immense aire qu'est l'Empire des Lettres, Saint-John Perse, le poète et le diplomate, avance masquée avec pour unique plaisir la manipulation des hommes en coulisse afin d'imposer sa volonté de voir l'Europe unie est unifiée. L'Europe qui a représenté à travers tous les temps un cadre familial pour la communauté des intellectuels. Nous pouvons même dire qu'à travers les Ages, celle-ci s'est approprié un domaine virtuel qui, grâce à des réseaux imperceptibles de lieux de culte, participait d'une même culture, la Romanité ; et se ressourçait à une seule croyance, la Chrétienté, domaine peu à peu déchiré par les conflits aussi bien intérieurs qu'extérieurs.

De la langue universelle et de la communauté de foi, une longue lignée d'écrivains s'est alors mobilisée pour entretenir le mythe du retour de l'âge

d'or européen, que ce soit sous une forme impériale ou républicaine ; s'appuyant en cela sur le fait qu'ils sont les témoins et les acteurs du changement de leur temps, à travers leurs écrits. Ils engagent la légitimité qu'ils ont acquise dans leur secteur extrapolitique pour servir une cause que leurs compétences reconnues rendent plus attractive. L'Europe qu'ils s'imaginent est donc fortement tributaire des grands affrontements idéologiques qui se sont multipliés au cours des deux derniers siècles. En politiques éclairés, ils ont la charge alors d'agir pour mettre en œuvre ce nouvel ordre. Une fois la guerre finie, Saint-John Perse, après Aristide Briand et d'autres, devient le chef de cette expédition civilisatrice dont il dit :

Pensant à vous mon cher Dag, votre solitude secrète de  
guide conduisant la plus vaste Anabase.<sup>125</sup>

Si les poètes ont rêvé de l'unité de l'Europe, Saint-John Perse s'est fait conquérant pour cette cause et a tenté de l'imposer par la force de la plume qu'il a tournée au service de son ambition qui présentait son idéal européen comme une nécessité vitale et un but immédiat. Dans son esprit, toute idée créatrice relèverait d'une sorte d'évolutionnisme au terme duquel adviendrait une nature humaine plus complète avant de s'incarner dans la réalité. Ceci nous rappelle l'action d'Alexis Léger aux côtés d'Aristide Briand, au sein de la Société des Nations pour garantir la paix par une contraction européenne qui annihilerait les nationalismes dévastateurs. Plus important encore, sur le plan poétique, Colette Camelin considère qu'*Anabase* ne saurait se lire exclusivement comme une aventure de l'âme car elle propose aussi une pensée de l'histoire moderne, qui se veut et se déclare sans ambiguïté aucune :

A l'encontre de l'héroïsme et du nationalisme dominants, *Anabase* invite à un jeu qui fissure la rigidité épique, non sans humour. Par les emprunts à des cultures très diverses, *Anabase* brise le patriotisme abstrait : « lois errantes. Et nous-mêmes. (Couleur d'homme) » (A.107) le poème tend vers une universalité fortement développée, dans

---

<sup>125</sup> PERSE, Saint-John, *Op. Cit.*, p. 239.

l'énumération du chant X : Ha ! Toutes sortes d'hommes dans leurs voies et façons (An 112)) (...) D'une certaine manière Anabase accomplit le chemin inverse de celui des guerres. Alors que celles-ci séparent les hommes, répondant la platitude du nationalisme Anabase mène vers l'universalité au pas du voyageur solitaire qui finit par s'imprégner de la culture des pays qu'il explore.<sup>126</sup>

Pour bien saisir le concept de nationalisme, il nous semble tout d'abord nécessaire de passer en revue très brièvement les différentes bases sur lesquelles peuvent se tisser des liens entre les hommes au sein d'une société, cela nous permettrait de bien marquer les particularités qui caractérisent les principales formes de regroupements humains : (patriotisme, nationalisme, spiritualisme...). Limitons-nous au nationalisme qui revient souvent dans les propos. Il est défini comme une doctrine politique qui affirme qu'un gouvernement doit se préoccuper avant tout, voire se fonder exclusivement sur l'intérêt nationale. Donc, il représente une instrumentalisation politique de l'identité collective qui se rapporte à la nation. Il s'impose alors comme un mouvement de construction historique basée sur la concentration des états sur eux-mêmes, favorisant l'identité nationale ainsi que le sentiment qui en découle ; et imposant la domination du clan ou de la race au reste du monde. Il est motivé par la quête permanente de l'autorité et monté contre tout ce qui ne lui ressemble pas. A cette vision négative du monde et à d'autres, Saint-John Perse oppose une résistance spirituelle farouche, car, inspiré par les courants de pensée de Nietzsche et de Bergson, il se sent très proche de la philosophie spiritualiste qui préconise un retour conscient et réfléchi aux données de l'intuition et aspire, pour rendre la société plus gouvernable, à l'établissement de la république socialiste universelle comme l'unique remède au mal universel qui a réduit la diversité culturelle, ethnique et religieuse du continent. Cette pensée politique du poète semble être le résultat de diverses influences intellectuelles, idéologiques et éthiques.

---

<sup>126</sup> CAMELIN, Colette, *Eclats des contraires, la poétique de Saint-John Perse*, Editions du CNRS, Paris, 1998, p. 170.

Partisan de la paix et convaincu qu'il est investi d'une mission humanitaire, le poète se lance dans la conception de son projet légendaire, l'union européenne, juste après la guerre et la montée du nationalisme qui l'ont détourné, pour un temps, de la création littéraire au profit de l'activité politique qui, chez lui, se subordonne à la création littéraire, et devient, en définitive, comme une parenthèse dans la vie de celui qui demeure un homme de Lettres profondément séduit par l'humanitarisme. Nommé représentant de son pays auprès des Nations Unies, il a exercé une profonde influence sur l'opinion mondiale pour réorienter le cours de l'histoire :

Elle n'attend rien pourtant des avantages du siècle. Attachée à son propre destin, et libre de toute idéologie, elle se connaît égale à la vie même, qui n'a d'elle-même à justifier. Et c'est d'une même étreinte, comme une seule grande strophe vivante, qu'elle embrasse au présent tout le passé et l'avenir, l'humain avec le surhumain, et tout l'espace planétaire avec l'espace universel. L'obscurité qu'on lui reproche ne tient pas à sa nature propre, qui est d'éclairer, mais à la nuit même qu'elle explore, et qu'elle se doit d'explorer : celle de l'âme elle-même et du mystère où baigne l'être humain. Son expression toujours s'est interdit l'obscur, et cette expression n'est pas moins exigeante que celle de la science. » « Et c'est ainsi que le poète se trouve aussi lié, malgré lui, à l'événement historique. Et rien du drame de son temps ne lui est étranger. Qu'à tous il dise clairement le goût de vivre ce temps fort ! Car l'heure est grande et neuve, où se saisir à neuf. Et à qui donc céderions-nous l'honneur de notre temps ? <sup>127</sup>

En somme, sa fonction diplomatique a rendu service à l'histoire et a nourri sa création poétique à tel point qu'*Anabase* en est sorti considérablement enrichi. Ce poème n'aurait pas, sans doute, été le même si Saint-John Perse n'avait pas bénéficié des prérogatives de sa mission.

---

<sup>127</sup>PERSE, Saint-John, Op. Cit., pp.445-446.

### 3. L'épopée et l'écriture poétique

3.1. L'épopée de l'écriture et l'étymon

3.2. L'épopée de l'écriture et le mot juste

3.3. L'épopée de l'écriture et l'amplification

*3.3.1. L'amplification lexicale*

*3.3.2. L'amplification syntaxique*

*3.3.3. L'amplification figurale*

L'idée d'une poésie pure, exempte de toute rhétorique et de toute manipulation verbale, a rendu impérieux le besoin d'une expression purifiée et rigoureuse. Or, nous remarquons qu'au début du vingtième siècle, un peu partout en Europe, les symptômes d'une tendance contraire se font jour. Les poètes les plus représentatifs, comme insatisfaits de l'étroitesse du moule qui leur a été légué par le siècle précédent, commencent à déborder les limites, ne craignant pas d'encourir le reproche de la dilution et du prosaïsme.

Cette insurrection contre la forme du poème court correspond en réalité à une transformation profonde dans la conception de la poésie et de ses rapports avec le monde. Le poète, plus sollicité par celui-ci (le monde) que par ses aînés, plus secoué et plus concerné par les bouleversements politiques et sociaux, a enfin quitté sa tour d'ivoire et son superbe isolement pour se plier aux exigences de son temps. Du même coup, sa poésie cesse d'être le reflet exclusif d'une conscience solitaire, celle du poète : narcissisme se mirant dans son lac intérieur ; et devient alors, peu à peu, l'expression la plus aigüe de la conscience collective ou, du moins, il ne peut plus se dérober aux influences qui lui arrivent de l'extérieur. La poésie ne peut désormais s'enfermer ou se réfugier dans un égo coupé du monde, elle subit la pression de ce dernier et, consciemment ou non, lui renvoie son image.

En tant que reflet dans une conscience individuelle, de ce qu'elle n'est pas, mais de ce qui la détermine et la conditionne, la poésie se doit d'offrir à cette nouvelle vision élargie de l'expérience poétique, un cadre formel approprié à la mesure de cette tendance, donc aux dimensions plus vastes, ce qui nous incite, ne serait-ce que pour satisfaire notre curiosité, à nous demander si le poète ne se fait pas, pour le besoin de la conjoncture, un engagé. La réponse ne tarde pas à tomber, elle vient avec le Discours du prix Nobel :

Par la pensée analogique et symbolique, par l'illumination lointaine de l'image médiatrice, et par le jeu de ses correspondances, sur mille chaînes de réactions et

d'associations étrangères, par la grâce enfin d'un langage où se transmet le mouvement même de l'Être, le poète s'investit d'une surréalité qui ne peut être celle de la science. Est-il chez l'homme plus saisissante dialectique et qui de l'homme engage plus ? Lorsque les philosophes eux-mêmes désertent le seuil métaphysique, il advient au poète de relever là le métaphysicien ; et c'est la poésie alors, non la philosophie, qui se révèle la vraie « fille de l'étonnement », selon l'expression du philosophe antique à qui elle fut le plus suspecte.<sup>128</sup>

Examinant les pouvoirs respectifs de la philosophie et de la poésie, Saint-John Perse accorde à la poésie la présence dans le propre domaine de la philosophie pour exprimer son désir d'émancipation né, chez lui, des contraintes d'une vie bourgeoise. De poème en poème, se poursuit cette quête de délivrance jusqu'à ce qu'elle aboutit dans les derniers recueils du poète, notamment ceux des cycles américain et provençal.

Son projet est donc éveil, fuite en avant, d'où la récurrence, dans ses chants, d'images de grandes migrations, de mouvements, de conquêtes ; bref, son projet, surtout en *Anabase* réalise et représente la tension d'un homme vers la création, transpose poétiquement la naissance même de l'idée poétique et la maîtrise des poussées du songe et de l'imaginaire sous la conduite d'un esprit conquérant. Nous ne nous étonnerons donc pas que la réflexion sur la création poétique soit un axe de lecture essentiel du poème. De la chanson liminaire à la chanson finale, il s'agit, d'un motif récurrent qui tantôt évoque les délices de la création :

« Mieux dit : nous t'avisons, Rhéteurs ! de nos  
profits incalculables. Les mers fautives aux Détroits  
n'ont point connu de juge étroit ! Et l'homme  
enthousiasmé d'un vin, portant son cœur farouche  
et bourdonnant comme un gâteau de mouches noires,  
se prend à dire de ces choses : « ...Roses, pourpre

---

<sup>128</sup>*Ibid.* p.444

délice... » *Anabase*, p.116

Tantôt le travail d'ascèse et de rigueur auquel s'astreint le poète, représenté notamment par le motif de la pensée qui apparaît dans le chant cinq à plusieurs reprises laissant comprendre la défiance à l'égard du songe et la nécessité de conduire le chant sans écart par rapport au thème :

« Duc d'un peuple d'images à conduire aux  
Mers Mortes, où trouver l'eau nocturne qui lavera  
nos yeux ? *Anabase*, p.121

Les forces nocturnes qui fermentent dans l'âme sont régies par celui qui vient au pouvoir des signes et des songes (chant III) et se transforment en une œuvre d'art parfaite :

« Mathématiques suspendues aux banquettes du  
sel ! Au point sensible de mon front où le poème s'éta-  
blit, j'inscris ce chant de tout un peuple, le plus ivre,  
à nos chantiers tirant d'immortelles carènes ! » *Anabase*,  
p.112

Cette exigence intellectuelle du poète s'inscrit, en partie, dans une tendance artistique de l'après-guerre. En effet, la création poétique persienne suit le destin de cette expédition vers l'intérieur, conquête des mots et de l'âme accompagnant les signes en voyage à travers le monde et sur la page poétique. C'est cette *Anabase* de l'écriture, longue progression vers l'œuvre parfaite, que Saint-John Perse tâche de retracer. Dans cette nouvelle entreprise créative, il est question de suivre le mouvement sinueux et complexe d'une aventure verbale à travers les différentes étapes de la création poétique poursuivant la trace perdue des mots et des images sur les manuscrits, pour en découvrir les trajets secrets, les impulsions non révélées, les aimantations irrésistibles et les silences mystérieux. Explorant la mémoire de ces lieux, le poète se fait à la fois, dans cette *Anabase*, suiveur de pistes et éclaircur.

Ce qui impressionne le lecteur de la poésie persienne après le cycle d'*Eloges*, c'est le changement d'ordre général qui touche aussi bien le fond que la forme. Une grande rupture s'opère avec le grand poème *Anabase*, édité sous le pseudonyme Saint-John Perse qui signifie bien que désormais nous sommes de plain-pied dans un univers poétique nouveau témoignant de la maturité. Les fondements de ce changement esthétique trouvent leur explication dans la crise spirituelle et philosophique du poète justifiée par la double signification du titre *Anabase* : une conquête spirituelle qui est aussi une conquête ontologique montrant que l'écriture de Saint-John Perse ne cesse d'évoluer de telle sorte qu'elle marque toujours une rupture avec le stade qu'elle a atteint. La phrase persienne semble être donc en constant devenir textuel comme si son destin était de repousser ses limites pour muer dans un moule plus adéquat et plus spacieux qui est le verset. Lequel serait alors définissable comme la forme idéale de cette mutation de la phrase au texte : une forme alternative reculant les limites de la phrase lorsque celle-ci devient trop étreinte pour l'élan de la parole poétique, ou rompant simplement la linéarité du syntagme pour réenclencher la respiration du texte antique strophe et antistrophe, flux et reflux et réaffirmer la présence du style comme poussée verticale surgissant à contrecourant de la simple ligne comme le souligne Roland Barthes :

La parole a une structure horizontal, ses secrets sont sur la même ligne que ses mots et ce qu'elle cache est dénoué par la durée de son continu, (...) le style, au contraire n'a qu'une dimension verticale.<sup>129</sup>

*Anabase* est une épopée de l'écriture qui marque la pleine accession de Saint-John Perse à un verset plus large qui se prête à de multiples variétés rythmiques soulignées par le changement de pseudonyme signifiant la certitude du poète d'être enfin arrivé à la pleine possession de son identité

---

<sup>129</sup>BARTHES, Roland, *Le Degré zéro de l'écriture, suivi de Nouveaux essais critiques*, " *Qu'est-ce que l'écriture ?*", éditions Seuil, Paris, 1972, p. 20.

propre qui coïncide justement avec la parution de son premier long poème. Il reste à savoir comment Perse crée-t-il son épopée poétique, autrement dit, il faut chercher à apprendre s'il s'agit d'une création *ex-nihilo* ou d'une création établie sur un sol déjà existant qu'il adapte à ses besoins; le cas échéant, comment s'y prend-il pour transformer le terrain choisi de sorte qu'il soit propice à son entreprise ?

La création poétique de Perse obéit à une structuration très précise; contrairement à la cosmogonie biblique selon laquelle Dieu avait créé le monde *ex-nihilo*, l'univers persien n'émerge point du néant. Il repose sur la reconstitution d'un monde préalablement déconstruit et permettant ainsi l'édification d'une œuvre nouvelle. Le poète fait éclater le monde entier des choses, avant de réintégrer ses débris recueillis dans un nouvel ordre d'une haute densité poétique. Pour en avoir une idée claire et nette, Il n'est que de se rappeler la fondation de la ville :

« Ainsi la ville fut fondée et placée au matin  
sous les labiales d'un nom pur. Les campements  
s'annulent aux collines ! Et nous qui sommes là sur  
les galeries de bois,  
tête nue et pieds nus dans la fraîcheur du  
monde, » *Anabase*, p. 118

Avant que le conquérant, dont l'image est ambiguë et changeante, puisse concrétiser son projet initial (fonder une nouvelle cité), il lui faut conquérir des terres par la violence des armes et par la destruction :

« Les armes au matin sont belles et la mer. A nos  
Chevaux livrée la terre sans amandes » *Anabase*, p.110

Mais la conquête des terres n'est jamais seule, elle est toujours accompagnée de celle de la poésie comme le prouve le verset où il évoque les deux termes de son paradigme (poulain et armée) :

« ... les déploiements d'étoffes

à loisir, les confitures de roses à miel et le poulain

qui nous est né dans les bagages de l'armée » *Anabase*, pp.  
126-127

Les deux conquêtes vont de pair ; mais, celle de la poésie se concrétise dans la discontinuité car elle ne se produit que par moments, ce qui justifie l'illumination et la fulgurance donnant généralement naissance au poème le matin :

je m'élèverai dans mes pensées contre l'activité

du songe ; je m'en irai avec les oies sauvages ; dans

l'odeur fade du matin !...

Ha ! quand l'étoile s'anulait au quartier

des servantes, savions-nous que déjà tant de lances

nouvelles

poursuivaient au désert les silicates de l'Été ?

« Aurore, vous contiez... ». *Anabase*. p. 122

Un poème qui échappe à toute référence comme pour le marquer d'absoluité, il en dit à Roger Caillois :

Mon œuvre entend échapper à toute référence aussi bien  
historique que géographique.<sup>130</sup>

Cette caractéristique du non-lieu et de l'intemporel contribue, même si elle est illusoire, à la magie d'une poésie de tous les temps et de tous les espaces. Le protagoniste d'*Anabase*, qui est par extension le poète lui-même, provoque la colère devine, étant donné que son entreprise poétique constitue, en quelque sorte, un larcin de Prométhée, et en cela, il se met à égalité avec Dieu à tel point qu'il devient son imitateur, par conséquent le poème apparaît comme un feu d'épines :

---

<sup>130</sup>CAILLOIS, Roger, *Poétique de Saint-John Perse*, Gallimard, Paris, 1972, p. 192.

... or je hantais la ville de vos songes et j'arrê-  
tais sur les marchés déserts ce pur commerce de mon  
âme, parmi vous  
invisible et fréquente ainsi qu'un feu d'épines  
en plein vent. » *Anabase*, p. 110

Et comme le feu est une énergie tellurique qui sépare le bon grain de l'ivraie, il est étroitement lié à la terre. Il sert, dans un premier lieu, à purifier le sol par la mise à nu :

« C'est là le train du monde et je n'ai que du bien  
à en dire\_ fondation de la ville. Pierre et bronze.  
Des feux de ronces à l'autre  
mirent à nu ces grandes  
pierres vertes et huileuses comme des fonds de  
temples, de latrines,  
et le navigateur en mer atteint de nos fumées  
vit que la terre, jusqu'au faite, avait changé d'image »  
et à rendre fertile grâce à la pratique des grandes écobuages :  
« (de grands écobuages vus du large et ces travaux  
de captation d'eaux vives en montagne). *Anabase*, p.118

D'où l'importance d'étudier l'image de la terre dans le poème, mais dans sa double dimension géographique et mentale, car comme nous avons eu l'occasion de le préciser plus haut, ce sera dans une double perspective, celle du concret et celle de l'abstrait, qu'il conviendra de lire l'œuvre de Saint-John Perse. L'espace terrestre qui constitue l'image même du dépouillement et de la limpidité et qui par conséquent convient le mieux à la construction de la ville-poème d'*Anabase*.

La démarche consiste, dans un premier temps, à souligner, par le rappel de l'éducation du poète et de sa formation, l'influence de l'ancienne

rhétorique sur lui. Certes, le poète a rompu avec la rhétorique réduite à quelques procédés, et non pas avec la tradition dans sa globalité, car elle l'a rattaché à la pure tradition classique. De là, nous comprenons son choix d'une langue pure qui lui a permis de réunir ce que la poésie moderne sépare. Il établit une médiation entre les racines les plus lointaines de l'inspiration et les données d'une écriture en prise avec l'esthétique moderne, dans ce sens sa création poétique est une violence faite au lecteur qui ne comprend pas forcément à tous les coups. Sa réinscription dans la tradition rhétorique n'équivaut pas à un recensement de sources rhétoriques aussi bien anciennes que modernes, car ses enjeux sont autres. Elle permet de lever le masque de la modernité et de montrer que la rhétorique demeure le plus sûr moyen d'édifier une œuvre-monument. Ce qui a incité les critiques et les chercheurs à tirer au clair la stratégie du poète consistant à créer une œuvre poétique exceptionnelle doublée de la création d'un personnage aussi particulier que Saint-John Perse. Dans cette position théorique, nous reconnaissons le mythe qui attribue au poète, face à l'usure de la langue, la fonction de garder intactes les valeurs fondamentales contenues dans la langue. La poésie est donc mission et quête à travers l'authenticité des valeurs et la propriété du langage comme il le dit :

Nulle indulgence en Art pour l'impureté ni pour l'hybridité.  
Et, sous l'exigence de la propriété » c'est la notion sœur  
d'authenticité qui prend soudain son cours dans le langage  
littéraire du jour.<sup>131</sup>

La poésie exprime l'insubordination aux conventions, la révolte contre le relâchement et la banalité et l'engouement pour le mouvement et la nouveauté. Elle doit devancer l'action, ce qui nous fait penser automatiquement à la célèbre phrase d'Arthur Rimbaud figurant dans sa lettre à Paul Demeny :

---

<sup>131</sup> PERSE, Saint-John, *Op. Cit.*, p. 473.

L'art éternel aurait ses fonctions ; comme les poètes sont citoyens. La Poésie ne rythmera plus l'action; elle sera en avant.<sup>132</sup>

Donc, le discours poétique, loin d'échapper à ce travail de la parole qui le rend si proche d'être déclamé, semble obéir à des engagements primordiaux de remplir des missions. Mais jusqu'à quel point et par quels moyens ? S'agit-il seulement de forger une langue pure et autiste ou une langue originelle et utile ? Pour proposer quelques éléments de réponse à ces questionnements, nous allons approcher quelques aspects du mécanisme de l'écriture persienne dans *Anabase*.

En revendiquant le statut ontologique de la poésie, Saint-John Perse défend l'autonomie de la création. Pareil aux humanistes de la Renaissance qui voulaient libérer leurs œuvres des anciennes tutelles théologiques, il décide d'affranchir les siennes de la soumission imposée par la modernité à l'histoire économique, politique et idéologique d'une société. Si l'indépendance de l'art qu'il défend correspond fidèlement à l'image du poète superbement solitaire qu'il a voulu donner de lui-même, libre de toute influence littéraire comme de tout lien avec le contexte historique, il présente un aspect plus intéressant dans la mesure où ce qu'il refuse est la subordination de la littérature à des valeurs historiques, alors que l'art doit créer un univers autonome par rapport au monde réel. De ce point de vue, il est contre la norme classique qui cherche à exercer une influence inactuelle, c'est-à-dire, agir sur et contre le temps.

En poète qui participe au renouvellement des énergies individuelles et collectives, il chante le changement à tous les niveaux. Dans ce sens, nous empruntons l'avis du poète et critique américain Witt Auden qui pense que la vitalité du flux créateur commence, chez Saint-John Perse, avec *Eloges* et ne cesse de gagner en qualité stylistique, en profondeur thématique et en beauté esthétique jusqu'au dernier chef-d'œuvre. Il observe qu' :

---

<sup>132</sup> RIMBAUD, Arthur, *Lettre du voyant" à Paul Demeny*, du 15 mai 1871, Livre de poche, Paris, 2014, p.246.

En lisant tous les poèmes de Saint-John Perse, l'on s'aperçoit aussitôt que chacun d'eux est pour ainsi dire, la fraction d'une seule grande œuvre. *Eloges* contient déjà en germe tout ce qui devrait s'épanouir si magnifiquement dans les poèmes plus importants à venir : *Anabase*, *Exil* *Pluies*, *Neiges et Vents*.<sup>133</sup>

Tout à fait, à travers les différents recueils, nous poursuivons une véritable évolution de l'idéologie créatrice du poète qui transfigure le réel par la puissance du verbe poétique et crée le réel dans le poème. Création d'un monde autre, analogue mais purement poétique où règnent une unité et une cohérence parfaites. Toutefois, il ne saurait être question de réduire cet art, quelle que soit sa pertinence, au seul arsenal figural mis à contribution dans une œuvre littéraire. Il est, tout aussi, impensable de ne voir dans un recueil poétique qu'une combinaison savamment orchestrée, d'anaphores, d'apostrophes ou de métaphores, ce serait réduire la rhétorique à la seule lexis. Une telle vision métonymique reviendrait, en fait, à l'amputer de ses autres composantes en ne proposant qu'un cliché partiel de son irréductible totalité. Au fond, une lecture rhétorique, en plus de la prise en compte des modalités génériques, stylistiques et énonciatives en présence dans le texte littéraire, signifie aussi le décodage d'une intention rhétorique profilée, en filigrane du projet littéraire, conjointement à l'intention proprement littéraire.

### 3.1. L'épopée de l'écriture et l'étymon

Le sens originel du mot étymologie confère une acception et une fonction à la fois rhétorique et métaphysique. Le mot « *via* », qui apparaît à l'époque hellénistique<sup>134</sup>, indique l'art de trouver par des rapprochements le vrai sens du mot loin d'impliquer son histoire. Ainsi, elle incarne, non seulement l'activité poétique par excellence, mais aussi l'art herméneutique tout en se rapprochant du principe poétique de l'analyse et de son pouvoir

---

<sup>133</sup> PERSE, Saint-John, *Op. Cit.*, p.1131.

<sup>134</sup> Se dit de la période historique qui va de la conquête d'Alexandre (331-323 avant J.-C.) à la domination romaine (31 avant J.-C.), caractérisée par de grandes monarchies et une civilisation grecque spécifique.

d'interprétation. Cette quête d'une vérité linguistique et ontologique, consistant à aboutir au sens véritable d'un mot par le rapprochement analogique, rappelle la célèbre thèse de Cratyle, dialogue de logique de Platon qui traite de la justesse ou de la rectitude des noms et de leur caractère naturel ou conventionnel, dont voici un extrait :

Interlocuteurs : HERMOGÈNE, CRATYLE, SOCRATE.

HERMOGÈNE : Voilà Socrate ; veux-tu que nous lui fassions part du sujet de notre entretien ?

CRATYLE : Comme il te plaira.

HERMOGÈNE : Cratyle que voici prétend, mon cher Socrate, qu'il y a pour chaque chose un nom qui lui est propre et qui lui appartient par nature; selon lui, ce n'est pas un nom que la désignation d'un objet par tel ou tel son d'après une convention arbitraire ; il veut qu'il y ait dans les noms une certaine propriété naturelle qui se retrouve la même et chez les Grecs et chez les Barbares. Je lui demande alors si le nom de Cratyle est ou n'est pas son nom véritable : il avoue que tel est son nom. Et le nom de Socrate, lui demandai-je encore ? C'est bien Socrate, me répond-il. Et de même, pour tous les autres hommes, leur nom n'est-il pas celui par lequel nous désignons chacun d'eux ? Non pas, me dit-il, ton nom n'est pas Hermogène, quand même tout le genre humain t'appellerait ainsi. Là-dessus, je l'interroge, curieux de comprendre enfin quelque chose à son opinion ; mais il ne s'explique pas et se raille de moi, se donnant l'air d'avoir par devers lui sur cette matière des idées qui me forceraient bien, s'il voulait m'en faire part, de me ranger à son avis et de dire tout comme lui. Si par hasard, Socrate, il t'était possible de débrouiller les oracles de Cratyle, j'aurais du plaisir à t'entendre. Mais j'en éprouverais plus encore à savoir de toi, si tu y consens, quelle est ta façon de penser sur la propriété des noms.

SOCRATE : Ô Hermogène, fils d'Hipponicus, c'est un vieux proverbe que les belles choses sont difficiles à apprendre. Et vraiment ce n'est pas une petite affaire que l'étude des noms. A la bonne heure, si j'avais entendu chez Prodicus sa démonstration à cinquante drachmes par tête, qui nous fait connaître, à ce qu'il dit, tout ce que l'on doit savoir à cet égard : il ne tiendrait à rien que tu n'apprisses à l'instant même la vérité sur la propriété des noms. Mais quoi! je n'ai entendu que sa démonstration à une drachme; je ne puis donc savoir ce qu'il y a de vrai sur ce sujet: néanmoins me voilà tout prêt à chercher en commun avec toi et avec Cratyle. Quant à ce

qu'il dit, qu'Hermogène n'est pas véritablement ton nom, je suis tenté de croire qu'il veut plaisanter. Il entend peut-être par-là que, poursuivant la richesse, elle t'échappe toujours. Quoi qu'il en soit, la question, comme je l'ai dit, est difficile; examinons-la, et voyons si c'est toi qui as raison ou bien si c'est Cratyle,

HERMOGÈNE : Pour moi, Socrate, après en avoir souvent raisonné avec Cratyle et avec beaucoup d'autres, je ne saurais me persuader que la propriété du nom réside ailleurs que dans la convention et le consentement des hommes. Je pense que le vrai nom d'un objet est celui qu'on lui impose; que si à ce nom on en substitue un autre, ce dernier n'est pas moins propre que n'était le précédent : de même que si nous venons à changer les noms de nos esclaves, les nouveaux qu'il nous plaît de leur donner ne valent pas moins que les anciens. Je pense qu'il n'y a pas de nom qui soit naturellement propre à une chose plutôt qu'à une autre, et que c'est la loi et l'usage qui les ont tous établis et consacrés. S'il en est autrement, je suis tout disposé à m'en instruire et à écouter Cratyle, ou qui que ce soit.

SOCRATE : Tu peux avoir raison, Hermogène : eh bien, examinons. Tu dis que le nom d'une chose est celui que chacun juge à propos de lui assigner ?<sup>135</sup>

Selon Platon, le mot n'est jamais arbitraire car il entretient un rapport ontologique avec l'idée et la chose, croyance qui affirme implicitement que les mots et les choses, les sons et les sens étaient à l'origine liés par un rapport motivé, et que leur consubstantialité, perdue au cours du temps, doit être retrouvée par le travail poétique.

Dans son ouvrage *Question de Poétique*<sup>136</sup>, Roman Jakobson distingue les deux rôles que peut jouer l'étymologie en poésie. D'une manière générale, elle rénove ou remotive le sens par l'emploi du mot selon le sens de son étymon ; mais, au niveau poétique, l'étymologie, qui est une analogie fondée sur de faux principes, se base sur un rapport de filiation rattachant un mot à un ou plusieurs autres selon une généalogie fictive et fantaisiste, grâce à une ressemblance apparente de forme et de sens. Ceci dit, qu'en est-il de

---

<sup>135</sup> PLATON, *Cratyle*, éditions Garnier Flammarion, Paris, 1999, p. 67.

<sup>136</sup> JAKOBSON, Roman, *Questions de poétique*, éditions du Seuil, Paris, 1977, pp .24-25.

l'étymologie chez Saint-John Perse ? Et quelle fonction exerce-t-elle dans son poème *Anabase* ?

Pour mieux se garantir d'une impureté lexicale, le poète recourt au seul sens qui soit propre : l'étymon. La preuve, le poème *Anabase* est entièrement inspiré d'une rêverie étymologique, aux dires du critique :

Ce poème complexe est sorti d'une longue rêverie étymologique sur le mot *anabase* lui-même, longue période de fermentation souterraine. [...] La longue rêverie a consisté en une sorte de contemplation de la matière suggestivement significative du mot, fondée sur l'analyse de l'étymon grec : « marche vers le haut, marche vers les hauteurs, progression passionnée vers les sommets (de l'être et de ses puissances) ». Le poème est sorti d'une rêverie étymologique sur un mot « donné » : il s'est construit comme un monument pantographié, selon les données de cette analyse verbale, structurelle et historique. Le poème *Anabase* est une longue paraphrase étymologisante du mot *anabase*.<sup>137</sup>

La rêverie étymologique, origine de l'univers imaginaire du poème, donne également naissance à une conception esthétique, à une idéologie de la création et à un mythe poétique tout en témoignant de la passion que voue le poète à l'étymologie qu'il a hérité de certains symbolistes tels Mallarmé et Claudel. Comme eux, il fait sienne leur conception d'un langage sacré auquel il restitue la pureté originelle grâce à l'étymologie.

Loin d'être uniquement une démonstration de prouesses rhétoriques, le recours à l'étymologie, chez Saint-John Perse, traduit la fonction transcendante du langage poétique ; car, pour lui, la poésie relève du sacré à tel point que l'écriture constitue une expérience mystique plutôt qu'un travail subtil et médité que la forme doit traduire. Travail où le mot investi d'une puissance sans égale jouit d'un statut particulier et exige un traitement spécifique.

---

<sup>137</sup> HENRY, Albert, « Réflexion étymologique et langage poétique », in : *Discours étymologiques*, Chambon Jean-Pierre et Lüdi, Georges, éd., Tübingen, Niemayer, 1991, pp.101-102.

L'étymologie, à la fois origine et expression d'une métaphysique du langage, apparaît comme un moyen rhétorique formidable pour tisser des liens secrets entre les mots, des correspondances cachées assurant la cohérence intime du texte, miroir de l'unité du monde qui éclate dans cet exemple extrait du chant trois, page 115 : « le fleuve emphatique ». L'association entre les deux parties du discours le substantif « fleuve » et l'adjectif « emphatique » souligne l'ambiguïté du mot « emphatique » et attire l'attention sur sa polysémie renfermant un premier sens concret qui fait allusion à la montée des eaux ; et un deuxième sens abstrait qui relève de la rhétorique (style emphatique, grandiloquent). La présence de cette occurrence étymologique engendre une syllepse<sup>138</sup> sémantique exploitant un vocable dans ses deux sens : un sens étymologique, généralement concret, et un sens usuel souvent abstrait.

Cette passion pour la filiation étymologique des mots qui éclate dans ses chants n'est pas seulement une passion de rhéteur ; mais, elle revêt la forme et la fonction d'un principe poétique lié au phénomène de réflexivité qui caractérise son écriture, tout comme sa posture de poète et sa condition de créateur. Le recours à l'étymologie, cristallise, donc, une intention réflexive et critique chez Perse qui se sert des sources du langage pour prononcer un jugement esthétique sur son œuvre qu'il interprète à l'aide de l'étymologie. Celle-ci apparaît à différents niveaux et révèle une idéologie de la réaction.

Faisant cohabiter les sens anciens et nouveaux dans un seul contexte (ample l'histoire, l'année chauve...), elle recrée l'harmonie du monde à travers l'unité du langage. Elle est, non seulement un principe rhétorique et poétique, mais aussi esthétique et ontologique qui produit souvent une méditation sur la naissance du langage poétique.

« Généalogiste sur la place ! Combien d'his-

---

<sup>138</sup> Syllepse : utilisation répétée, dans le cours d'une phrase, d'un même mot pris tantôt dans son sens propre, tantôt dans un sens figuré, Bacry Patrick, *les figures de styles*, éditions Belin, Paris, 1992, p.293

toires de familles et de filiations ?\_et que le mort

saisisse le vif, comme il est dit aux tables du légiste, »  
*Anabase*, p.140

La passion du poète pour l'étymologie éclate dans l'emploi des vocables « généalogiste » et « filiations » et s'inscrit dans la durée et l'endurance véhiculées par l'adverbe « combien » qui souligne la lignée des mots. Pareil à un archéologue, le poète doit faire des fouilles entre les diverses strates du langage pour redécouvrir le sens originel où le mot correspond à la chose. Le devoir se fait vœu et s'exprime ouvertement un peu plus loin d'*Anabase*, précisément dans *Neiges* :

...Voici que j'ai dessein d'errer parmi les plus vieilles couches du langage, parmi les plus hautes tranches phonétiques : jusqu'à des langues très lointaines, jusqu'à des langues très entières et très parcimonieuses...<sup>139</sup>

Nostalgique d'un âge d'or où l'homme vivait au sein de la nature dans une harmonie fondée sur l'intelligibilité des lois du monde, Saint-John Perse décide de rétablir la pureté et l'authenticité de celui-ci par le moyen du langage des rêves et par celui de la poésie, à l'image des Romantiques allemands qui rêvaient, eux aussi, de retrouver la pureté du langage originel pour recréer l'unité harmonieuse liant la conscience humaine et le monde, et desquels il a retenu que la poésie a pour fonction la reproduction du langage originel et le rétablissement de la méditation étonnée en rapport avec la première présence des choses aussi bien dans leur pureté que dans leur intégrité.

En plus de son caractère poétique et créateur, l'étymologie s'impose aussi comme une technique d'invention et une loi d'écriture dont la quête de la saveur originelle du mot rejoint celle du sens et possède une vertu herméneutique exceptionnelle incarnant simultanément une source d'imagination et une technique d'interprétation vu qu'elle représente une

---

<sup>139</sup> PERSE, Saint-John, *Op. Cit.*, p.162.

source linguistique influant sur la richesse sémantique d'un mot en dévoilant son sens second comme c'est le cas avec la figure étymologique « chronique » que le poète emploie, dans le chant six, page cent vingt-quatre, avec une intention métapoétique afin de situer son *Anabase* dans une lignée littéraire remontant à « *chronique des guerres perses* » de l'écrivain grec Xénophon.

A la fois mythe de la création d'un langage originel, figure rhétorique et poétique et méthode herméneutique, ses fonctions se révèlent d'une richesse inépuisable, car elle est source de polysémie et d'ambiguïté, et elle est aussi critère fécond de poéticité. Le recours passionné à elle traduit une conception du langage proche de celle des symbolistes favorisant l'alliance du concret et de l'abstrait au sein d'une même expression. Laquelle conception enferme la critique dans le décryptage, l'exhumation du sens, qui, en dernier ressort, définit une performance lecturale comme une compétence lexicale. C'est le sens de l'ultime propos de Caillois :

Sans doute, là encore, faut-il quelque apprentissage, quelque effort pour pénétrer un vocabulaire dont la subtile densité fait nécessairement obstacle à une compréhension instantanée.<sup>140</sup>

Toutefois, à cette thèse s'oppose Jean Cohen qui considère que l'écriture poétique, bien qu'elle soit antérieure à l'écriture prosaïque, est une transgression méthodique des règles du langage ordinaire. Il accuse le poète d'avoir l'intention d'occulter la clarté du discours par des procédés rhétoriques. Il en dit :

La stratégie poétique a pour seul fin le changement de sens. Le poète agit sur le message pour changer la langue. Si le détour est nécessaire, c'est parce que le chemin direct qui va de Sa à Sé2 est barré. Entre les deux s'interpose Sé1 qu'il faut écarter en un premier temps, pour qu'en un second temps Sé2 prenne sa place. Si le poème viole le code

---

<sup>140</sup> DESSONS, Gérard, « Saint-John Perse, une poésie du mot », In *L'Information Grammaticale*, numéro 29, 1986, p.12.

de la parole, c'est pour que la langue le rétablisse en se transformant.<sup>141</sup>

Il ajoute comme pour expliquer davantage :

La signification émotionnelle est authentique de la signification intellectuelle et il faut en conséquence nécessairement « faire obstacle » à celle-ci pour assurer le triomphe de celle-là.<sup>142</sup>

De ce dernier propos, nous déduisons que Jean Cohen est convaincu que le poète agit avec volonté sur le mot pour donner au poème un sens particulier. Quoi que l'on dise, en fondant sa poésie sur l'étymologie du mot, Saint-John Perse la fonde, en réalité, sur la sublimation d'un état du mot, à la fois garanti et figé par l'institution du dictionnaire, ce qui nous mène droit vers le mot juste.

### **3.2. L'épopée de l'écriture et le mot juste**

A travers tout son parcours créatif, Saint-John Perse a voulu fonder sa poésie sur la propriété du mot, seul garant de la sublimation ; mais, cela ne lui a pas été, au début, de toute aisance, du moment qu'il était sous le joug des fantasmes narcissiques qui lui ont dicté ses *Eloges*. Avec l'âge, il s'est assagi, il a pris à bras le corps le processus de la création et l'a assujéti au règne du mot à la fois garanti et fixé par l'institution du dictionnaire ; et depuis, rien n'est plus idéologique chez lui que son rapport au mot, au point que l'écriture y procède d'une courte circularité qui va du dictionnaire, gardien de l'authenticité des mots, au poème, et du poème, garant de l'utilisation des mots, au dictionnaire. Ainsi, sa poésie s'organise fondamentalement autour du mot pris comme unité d'écriture :

L'art d'écrire, qui est l'art de nommer, ou plus lointainement de désigner, n'aura jamais d'autre fonction que le mot, cette société déjà, et qui se grève encore du sens étymologique. Je ne vois là qu'un art analytique, la matière verbale la plus musicale férocement astreinte, en premier lieu ou en dernier,

---

<sup>141</sup> COHEN, Jean, *Structure du langage poétique*, éditions Flammarion, Paris, 1966, p.115.

<sup>142</sup> *Ibid.* p.217.

aux lois particulières de « propriété ». (Et la propriété eut-elle jamais rien d'assimilable à la « justesse » en musique ?) <sup>143</sup>

Dans ce sens, Perse précise que le mot « anabase » doit être lu dans le simple sens étymologique d'expédition vers l'intérieur sans oublier d'ajouter qu'il renferme aussi dans ces traits sémiqes le sens étymologique de « *montée à cheval* » et de « *montée en selle* ». Donc, à partir d'*Anabase*, Perse conduit, de façon concomitante, découverte de son être et exploration du langage, car l'un ne va pas sans l'autre, autrement dit, selon lui, approfondir et purifier le mot, c'est bel et bien, aller à la rencontre de l'humain universel, c'est aussi assumer sa part d'humanité. Effectivement, le génie du mot est de cerner le rapport qui s'établit entre le nom et le nommé. De là, la recherche est celle du génie propre du mot, pour le faire vivre et lui faire jouer pleinement son rôle au sein du langage. Lequel langage vise le réel, non en tant qu'ensemble de phénomènes vus de dehors, mais dans son essence telle qu'elle s'y manifeste. De là, pour Perse, la poésie est mission, quête à travers la propriété du langage et l'authenticité de ses valeurs :

Nulle indulgence en Art pour l'impureté ni pour l'hybridité.  
Et, sous l'exigence de la propriété, c'est la notion sœur  
d'authenticité qui prend soudain son cours dans le langage  
littéraire du jour. <sup>144</sup>

La position ferme du poète contre l'impureté et l'hybridité dans l'Art est claire et sa décision à les combattre est catégorique comme le souligne l'adjectif « nulle » antéposé au nom « indulgence » pour signifier le degré zéro de tolérance à l'égard du relâchement en poésie. Cette position théorique nous rappelle le mythe qui attribue au poète la fonction de veiller sur la langue et de garder intactes ses propriétés et ses règles renfermées dans le mot. Le mot qui constitue une entité autonome contenant le sens à protéger contre toute souillure pouvant altérer sa pureté, à la fois qualité mythique et gage de véritable poésie :

---

<sup>143</sup> PERSE, Saint-John, *Op. Cit.*, p.675.

<sup>144</sup> *Ibid.* p.473.

... il n'est point, en poésie, de grands ni de moins grands poètes, mais seulement de purs ou de moins purs poètes (...).<sup>145</sup>

Pour se garantir de l'impureté lexicale, Perse recourt au seul sens qui soit crédible, le sens propre qui est le sens premier, concret et réel. De la sorte, la notion du sens propre ne peut que s'appuyer sur l'abstraction théorique de la langue tout en occultant sa réalité discursive historique. Cette recherche, qui est donc celle du génie du mot, vise à le faire vivre et à lui faire jouer pleinement son rôle au sein du langage, à savoir sa poétisation qui est un long processus d'appropriation qui s'accomplit organiquement<sup>146</sup> au long de son œuvre et qui consiste en une mise à jour progressive de sa propre individualité, qui passe par la mise en liberté et la mise en exploitation de toutes ses propriétés. Cette libération s'est hissée au rang de principe et s'est fixée comme objectif de s'attaquer à tout ce qui est figé dans les usages du langage et entraînant la restriction de sa portée originelle :

L'inertie seule est menaçante. Poète est celui-là qui rompt pour nous l'accoutumance.<sup>147</sup>

Dans sa bataille linguistique, Perse ne se borne pas à briser les tours figés, il combat aussi les contraintes des champs sémantiques pour rendre au mot sa disponibilité, ce qui favorise la production d'œuvres foisonnantes en registres de vocabulaire très variés. De même, pour rendre au mot son indépendance et son autonomie, il s'engage également à ne croire qu'à sa propriété comme unique gage de pureté. Plus que cela, il le libère des habitudes langagières, qui l'ont condamné à des emplois stériles, favorisant, par-là, son association avec d'autres mots, loin des associations ordinaires et des constructions plates, car il considère le sens comme un flux électrique qui passe par toutes les connexions possibles, partant en cela d'un point de vue

---

<sup>145</sup>*Ibid.* p.509

<sup>146</sup>Organiquement : qui concerne la manière dont les éléments (d'un ensemble) sont combinés, structurés; qui concerne leur structure.

<sup>147</sup>*Ibid.* p.446.

qui estime que dans la langue tout rend service au mot : son histoire, sa polysémie et même l'histoire humaine qu'il a pu accompagner. Par sa libération, le mot gagne autant en liberté qu'il devient matière souple et multiple à laquelle Perse lui restitue sa valeur comme signe total, ce qui lui permet d'échapper à la linéarité classique du discours où les deux points de la réflexion saussurienne, l'arbitraire<sup>148</sup> et la linéarité<sup>149</sup> du signifiant, l'ont enfermé.

Donc, de toutes les batailles menées, Perse a tenu à faire exister le mot en tant que signe à part entière, à seule fin de mettre à jour le sens, et non un sens. Le sens, avec un article défini désignant le connu, parce qu'il cherche à faire sortir du mot une objectivité, un noyau donné en soi qui transcende les circonstances, ce qui, en lui, relève de l'être ; et non un sens, avec un article indéfini, suggérant l'aléatoire, et en conséquence le subjectif ; vu que l'appropriation des mots n'est pas pour lui une manière de travailler des mots qui seront propres à sa personne et à son œuvre de grand poète.

Il y a beaucoup à écrire au sujet des mots utilisés par Perse tant le thème est vaste et les pages d'*Anabase* regorgent de termes imposant la consultation du dictionnaire pour la vérification du sens qui se dissimule sous les nuances lexicales riches et élitistes. Très souvent, le mot chez Perse joue sur une pluralité de définitions qui induit pour chacune d'entre elles des sens différents pour une même image. Concrétisons nos propos par un exemple tangible puisé dans la chanson liminaire :

Car le soleil entre au Lion et l'Etranger a mis... *Anabase*,  
p.106

---

<sup>148</sup>Le lien qui unit le signifiant et le signifié est arbitraire (ou plutôt comme le dit Saussure, « immotivé », c'est-à-dire qu'il repose sur une convention, puisque rien ne relie le signe à l'élément de la réalité auquel il renvoie).

Ex : rien ne fournit dans l'image graphique du mot « chaise » ou dans son signifiant sonore /ʃez/ une donnée permettant de se faire une idée de ce qu'est une chaise...

<sup>149</sup>La linéarité du signifiant Le Sa, de nature auditive, se déroule sur la chaîne temporelle (concaténation ou chaîne parlée), sur laquelle les signes se succèdent. On parle plus volontiers de nos jours de la successivité du signe linguistique Licence Sciences du Langage, « Médias, Communication, Culture », L 1, sem. 2, E 2 1 S LMC – Énonciation Laurent FAURÉ, Université de Montpellier III – Paul-Valéry, Enseignement à Distance, METICE Ferdinand de Saussure ((1857--1913)) et la linguistique structurale Fiche A

Ce qui retient notre attention dans ce verset, c'est l'emploi du mot « Lion » comme complément de lieu. L'usage est incompatible avec la nature grammaticale du vocable vu qu'il désigne un être animé ; ce qui nous a poussé à consulter le dictionnaire qui a dévoilé sous nos yeux les secrets du terme. Loin de son sens de mammifère carnivore, appartenant à la famille des félidés, Lion est utilisé dans un sens spécialement héraldique désignant les armoiries<sup>150</sup> pour annoncer magistralement l'entrée sur scène de l'étranger.

Nous pouvons multiplier les exemples à loisir ; mais, nous n'arriverons jamais à bout pour la simple raison que les connaissances de Perse sont aussi bien lexicales qu'encyclopédiques.

### **3.3. L'épopée de l'écriture et l'amplification**

Figure de style, l'amplification peut être considérée comme le modèle générique des figures macrostructurales qui consistent à étendre une unique information centrale sous plusieurs expressions de mots, ou groupes de mots à un ensemble de phrases. Ce qui correspond à la définition de Georges Molinié

Ce trait se définit par l'usage d'une grande qualité d'éléments verbaux : des mots, des phrases, des développements explicatifs, narratifs, descriptifs ou argumentatifs de toutes sortes. L'abondance se marque donc par les diverses variations de répétition, de nuancement de détails, de paraphrases, d'explétion, elle est le signe et la matière de l'amplification, par emboitements et dépendances de précisions de dédoublements et de spécification, (...).<sup>151</sup>

---

<sup>150</sup>Histoire des armoiries : Les transformations subies par les armoiries entre le XIIe et le XXe siècle rendent malaisé l'établissement d'une définition. La plus complète et la plus satisfaisante reste celle qu'a proposée Rémi Mathieu en 1946 (*Le Système héraldique français*, p. 13) : « Les armoiries sont des emblèmes en couleurs, propres à une famille, à une communauté ou, plus rarement, à un individu, et soumis dans leur disposition et dans leur forme à des règles spéciales qui sont celles du blason. Certains caractères distinguent nettement les armoiries des autres emblèmes : servant le plus souvent de signes distinctifs à des familles, à des groupes de personnes unies par les liens du sang, elles sont en général héréditaires ; les couleurs qui les composent n'existent qu'en nombre limité ; enfin, elles sont presque toujours représentées sur un écu. » La longueur de cette définition et son caractère volontairement imprécis sur certains points (« en général héréditaires », « presque toujours représentées sur un écu ») traduisent bien la constante évolution et la grande diversité des armoiries. Michel PASTOUREAU, « HÉRALDIQUE », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 19 avril 2016. URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/heraldique/>

<sup>151</sup>MOLINIE, Georges, *Dictionnaire de rhétorique*, Librairie Générale Française, Paris, 1992, p.46.

En lisant cette définition, nous comprenons mieux que l'amplification est une stratégie qui consiste à mettre en valeur un être ou un objet en soulignant, de façon parfois exagérée, soit ses qualités et ses caractéristiques soit ses défauts et ses limites à dessein d'en faire un modèle ou son contraire. Pour cette raison, elle recourt à différents procédés rhétoriques comme les figures de style, les modalités de la phrase, le lexique soutenu ou oratoire et le rythme; et puise dans les lieux communs afin de jouer sur les émotions de l'auditoire.

Georges Molinié propose de considérer l'amplification selon trois optiques. Premièrement, comme figure de construction liée à l'explétion<sup>152</sup> et à la périphrase<sup>153</sup>; deuxièmement, comme qualité du style et troisièmement en tant que modèle d'exercices rhétoriques. Ces trois angles de vue permettent à la fois de représenter la complexité de cette figure, qui n'est pas seulement propre au genre poétique, et d'en saisir la richesse. Il s'avère donc nécessaire de l'envisager dans son étendue syntaxique, dans sa spécificité figurale ainsi que dans sa corrélation avec d'autres figures qui composent son tissu et assurent la variété de ses constituants. Ce qui vient d'être avancé nous permet de conclure que l'amplification dispose de multiples stratégies, entre autres, l'accroissement, la comparaison, l'accumulation, la répétition, la gradation, l'hyperbole dans le but de renforcer le propos et de l'amplifier comme le confirme Antoine Albalat :

L'amplification consiste à développer les idées par le style, de manière à leur donner plus d'ornement, plus d'étendue ou plus de force.<sup>154</sup>

Des définitions avancées *supra*, nous distinguons alors deux types d'amplification. L'une s'applique à amplifier le sens de l'énoncé et l'autre à augmenter le volume de la phrase. Les deux procédés se conjuguent la plupart

---

<sup>152</sup> Explétion se définit par le simple ajout de mots inutiles au sens comme à la syntaxe. Bacry Patrick, *Les Figures de styles*, éditions Belin, Paris 1992, p.111.

<sup>153</sup> Périphrase : expression développée permettant de désigner une réalité sans la nommer précisément mais en indiquant certaines de ses caractéristiques. *Ibid.* p.291

<sup>154</sup> ALBALAT, Antoine, *La Formation du style par l'assimilation des auteurs*, Armand Colin, Paris, 1902, chapitre 4, p.67.

du temps sans s'exclure. Dans le premier cas, on recourt à des figures syntaxiques comme l'énumération et l'accumulation ; dans le second, on utilise les figures de sens telles que la gradation et l'hyperbole.

Du point de vue de sa définition rhétorique, l'amplification est donc à considérer comme l'extension multidimensionnelle, protéiforme d'un fait ou d'un thème initial unique. Ainsi, même si le recueil d'*Eloges* présente des cas d'amplification, il semble évident que la longueur de ses textes interdit de parler de réel développement amplificateur. Il est, en effet, rare d'y rencontrer de longs ensembles compacts qui se présentent comme des flux rythmiques continus, que nous lisons à partir d'*Anabase*. Certes, dans certains chants d'*Eloges*, tel le chant de *la Ville*, le mouvement qui s'amorce semble à plusieurs reprises appeler un déploiement du thème ; mais, à chaque amorce, les points de suspension, les exclamations interviennent comme pour interrompre l'élan :

« sur la chatte malade qui a trois plis au front,  
le soir descend, dans la fumée des hommes...

\_La ville par le fleuve coule à la mer comme  
un abcès... ». *Eloges*. Suite : *la Ville*. pp. 61-62

« \_ Et  
d'autres bêtes qui sont douces, attentives au soir,  
chantent un chant plus pur que l'annonce des pluies :  
c'est la déglutition de deux perles gonflant leur gosier  
jaune... ». *Eloges*. Suite : *la Ville*. p.63

« Corolles, bouches des moires : le deuil qui point  
et s'épanouit ! Ce sont de grandes fleurs mouvantes  
en voyage, des fleurs vivantes à jamais, et qui ne  
cesseront de croître par le monde... ». *Eloges*, *La Ville*, p.63

Le texte dans ses thèmes dit ce mouvement d'amplitude qui est promesse d'accroissement, mais l'élan reste supposé et ne sera jamais actualisé par le dire poétique, car l'énonciation n'y a pas encore atteint la pleine maturité d'une langue portée et sublimée par sa rhétorique. De là, la montée amplificatrice semble commencer avec *Anabase* où déjà, la perspective restreinte de la source antillaise d'*Eloges* évolue vers un élargissement d'ordre épique.

Puisqu'*Eloges* est une œuvre de jeunesse, nous comprenons pourquoi ses poèmes ne sont pas encore traversés par le mouvement amplificateur que nous trouvons dans *Anabase*. L'écriture des souvenirs de l'enfance antillaise cède la place à une écriture porteuse d'un souffle épique mue par un projet formulé clairement :

« Sur trois grandes saisons m'établissant avec  
honneur, j'augure bien du sol où j'ai fondé ma loi. » *Anabase*,  
p.110

Lequel projet sera celui de la maîtrise de la création poétique, de la domination des outils de production qui débute dans la suite un dont voici un extrait :

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

ailleurs,... ». *Anabase*, pp.111-112

qui se lit comme une allocution adressée à diverses instances que l'énonciateur se complaît à multiplier et à diversifier. Le déploiement des apostrophes est alors au service d'une hétérogénéité rendue par la juxtaposition des syntagmes apposés au premier substantif de la série : « Hommes ». Il est évident que l'amplification renvoie à une technique impliquant à la fois un travail sur le lexique puisque le poème va déployer des palettes lexicales reliées par une morphologie, un sème ou un phonème commun et un travail sur la syntaxe dans la mesure où le flux du verset sera défini par des modes d'expansion divers. De ce fait, elle intégrera aussi dans sa définition une technique figurale (les figures de style). De ce point de vue, l'explicitation du processus fondateur de l'écriture persienne se verra dans l'obligation de répondre aux questions suivantes : comment ce processus rhétorico-syntaxique se construit-il sur le plan formel ? Comment s'adapte-t-il à la forme du poème en prose ? Que fait-il subir au verset, au chant et au recueil ?

Pour illustrer l'ampleur et la variété de ce processus, nous avons choisi de travailler sur les trois axes suivants : l'amplification lexicale, l'amplification syntaxique et l'amplification figurale.

### **3.3.1. L'amplification lexicale**

Lors de ses lectures, Perse retient, au fur et à mesure, les mots et les expressions qui l'interpellent et attirent son attention. Une telle procédure accuse au moins deux de ses penchants, d'abord cultiver son érudition et ensuite impressionner par le réemploi de l'acquis. La richesse exceptionnelle et la précision technique de son vocabulaire fascinent tous ses lecteurs. Fils d'avocat, le poète recourt volontiers à des expressions appartenant à tous les domaines et ne recule devant aucun mot quand il le juge utile. Ainsi, il fait

appel au vocabulaire militaire, juridique, botanique... Faut-il donner des exemples de l'exceptionnalité propre à ce langage ?

Ce vocabulaire riche et élitiste se constitue de mots que nous ne rencontrons que dans les dictionnaires, cela ne veut pas dire qu'il est désuet ou archaïque; au contraire, il exploite des mots qui expriment des connotations exotiques, des notions rares et des expressions évocatrices de pureté, de sévérité et de maîtrise de soi telles « idée pure », « sel pur », « balances ». Ses adjectifs, qui sont souvent abstraits et surréalistes (année chauve) et (fleuve pâle), marquent l'intensité et l'accentuation. Ils ne sont pas employés pour décrire, mais pour nuancer. C'est en ce sens que nous pouvons parler d'une amplification lexicale. En analysant les quelques palettes susmentionnées, nous avons pu reconnaître notre impression dans les constations d'Octave Nadal qui avoue qu' :

On assiste à regarder avec attention ces palettes, à une sorte de végétation ou de prolifération de mots appelés les uns les autres par des relations de similitudes ou d'oppositions sonores ou logiques. Développés dans leur espace, les mots remontent à travers l'épaisseur de leur histoire, jusqu'à leurs racines étymologiques, réveillant d'anciennes significations, des valeurs, des nuances oubliées ou nouvelles, tout un jeu de métaphores latente naît de leurs formes rapprochées, juxtaposées ou mêlées.<sup>155</sup>

Pareil à un peintre, Perse choisit ses adjectifs tout en accordant une grande attention à leurs couleurs ce qui montrent que sa poésie est régie par l'évocation du concret comme le souligne la palette chromatique de la suite dix qui rappelle le travail du peintre Perse :

...des dédicaces

De pierres noires, parfaitement rondes, des inventions

De sources en lieux morts, ... *Anabase*. p.137

---

<sup>155</sup>NADAL, Octave, VALERY, Paul : *La Jeune Parque, Étude critique*, Gallimard, Paris, 1992, p.184.

Le réel est rendu avec toute sa vivacité, s'épanouissant, non pas dans la pâleur abstraite des idées, mais dans la présence scintillante des choses et dans leur brillance colorée. Un autre cas de figure caractérise cette technique de l'amplification lexicale. A partir de l'émission d'un mot, un terme ou un groupe de termes sont repris à quelques versets d'intervalle, en une réappropriation du texte par lui-même qui emprunte la voix d'une auto-référentialité anaphorique. Ainsi, le poème actualise sa continuité dans sa propre matière, comme dans le chant un où « *idées pures du matin* » est modulée en fin de la laisse sous la forme de « *idée pure comme un sel* » avec une progression qui assume aussi la reprise d'autres maillons de la chaîne, tel que « *au délice du sel sont toutes lances de l'esprit* » ou « *j'aviverai du sel les bouches mortes du désir !* ».

### **3.3.2. L'amplification syntaxique**

Si la notion d'amplification est par définition une notion transphrastique, elle nécessite de ce fait de passer du verset à la laisse et de la laisse au chant, où elle suppose une construction textuelle cohérente et cohésive. La description de ses modes syntaxiques implique que nous considérons celle-ci comme une figure de syntaxe dans la mesure où elle est définie telle une extension qui la pourvoit d'une armature syntaxico-rythmique lui assurant un fondement formel qui répond à un type de structuration précis. Elle touche à la fois à la disposition, étant donné que son actualisation passe par le recours à des agencements divers et à la répétition dans la mesure où ces agencements s'allient des figures, entre autres la répétition, la métaphore, la comparaison, etc.

Elle peut se construire à partir d'un mot : nom, adjectif ou verbe, autour duquel vient se greffer une expansion de différents types (relatif, comparatif, appositif, circonstanciel...). Le vocable, qui est à l'origine de l'extension, fait office d'un catalyseur d'amplitude ayant pour tâche essentielle d'élargir le

chant et de le doter d'une aisance rythmique déclarant la guerre à la rigidité du style normatif conventionnel :

« ha ! toutes sortes d'hommes dans leurs voies et  
façons : mangeurs d'insectes, de fruits d'eau ; por-  
teurs d'emplâtres, de richesses ! l'agriculteur et l'ada-  
lingue, l'acuponcteur et le saunier ; le péager, le  
forgeron marchands de sucre, de cannelle, de coupes  
à boire en métal blanc et de lampes de corne celui  
qui taille un vêtement de cuir, des sandales dans le  
bois et des boutons en forme d'olives celui qui donne  
à la terre ses façons ; et l'homme de nul métier... ». *Anabase*,  
p.138

Dans le passage précité, il est aisé de reconnaître que l'impression d'amplification est déjà lancée. D'ailleurs, l'interjection liminaire remplit à cet égard une fonction précise. Elle concrétise l'élan oratoire qui prépare à l'expansion syntaxique et particulièrement aux séries d'appositions qui déclinent le thème premier : « des sortes d'hommes ». L'amplification est ainsi pourvue d'un embrayeur oratoire, l'interjection « ha ! », d'une attaque, « toutes sortes d'hommes dans leurs voies et façons », puis d'une cascade de séquences appositives introduites par les deux points « : mangeurs d'insectes... ». Comme nous l'avons souligné, l'amplification est souvent considérée comme une modulation autour d'un vocable du moment qu'elle fait appel à différents procédés stylistiques : la redondance lexicale, la dérivation, la caractérisation, la répétition, l'énumération, à seule fin, bien sûr, de réaliser une trame textuelle progressive. Dans ce contexte, elle devient le prototype d'une figure combinée, définie comme un feuilleté de figures diverses où se font place toutes les associations possibles.

Les expansions dues aux circonstanciels et aux compléments adjectivaux engendrent un tel enchevêtrement que le lecteur trouve du mal à

comprendre dès la première lecture et s'astreint à relire pour définir le fil conducteur de l'énoncé. L'unité se trouve exagérément amplifiée que les énumérations hétéroclites s'enchaînent produisant une vision d'emmêlement extrême :

« homme au faucon, homme à la flûte, homme aux  
abeilles : celui qui tire son plaisir du timbre de sa  
voix, celui qui trouve son emploi dans la contempla-  
tion d'une pierre verte ; qui fait brûler pour son  
plaisir un feu d'écorce sur son toit qui se fait sur  
la terre un lit de feuilles odorantes, qui s'y couche et  
repose : qui pense à des dessins de céramiques vertes  
pour des bassins d'eaux vives ; et celui qui a fait des  
voyages et songe à repartir ; qui a vécu dans un pays  
de grandes pluies ; qui joue aux dés, aux osselets... »

*Anabase*, p. 139

Ceci dit, nous ne devons pas oublier de signaler l'amplification par les guillemets et les parenthèses, dont le poète use et abuse à sa guise vu que leur usage n'est pas, dans la majorité des cas, conforme aux intentions conventionnelles, notamment la citation et l'autonymie. En ce sens, ils marquent une limite entre deux ou plusieurs types d'énonciation :

« « Tracez les routes où s'en aillent les gens de  
Toute race, montrant cette couleur jaune du talon : les

(...)

Elle lui est délectable » *Anabase*, pp. 116-117

« (de grands écobuages vus du large et ces travaux  
de captation d'eaux vives en montagne). » *Anabase*, p. 118

« (Il s'agit d'abriter ce fleuve pâle, sans destin, d'une

Couleur de sauterelles écrasées dans leur sève.) » *Anabase*, p.119

Singularité récurrente du texte persien, cette amplification par les guillemets peut être considérée comme un pendant à l'amplification énonciative actualisée par les apostrophes qui ponctuent rituellement le poème :

« ...Solitude ! L'œuf bleu que pond un grand

oiseau de mer, et les baies au matin tout encombrées... »  
*Anabase*, p.120.

« Solitude ! nos partisans extravagants nous

vantaient nos façons, mais nos pensées déjà... » *Anabase*, p. 121.

S'ils permettent au poète de réajuster ses pensées et ses intentions, il n'en demeure pas moins vrai que cet embrayage graphique, employé de manière systématique, à longueur du texte, perturbe considérablement les acquis du lecteur et le projette brutalement du côté du dramaturgique au détriment du poétique.

### 3.3.3. L'amplification figurale

Perse manifeste un grand intérêt pour la fonction et le sens des figures de style dans le langage en général et le langage poétique en particulier, car elles permettent, en plus des effets d'enrichissement ou de réduction, des effets perlocutionnaires.<sup>156</sup> Il remarque que ces valeurs n'ont pas été

---

<sup>156</sup>Langage et perception : L'acte perlocutionnaire ou perlocutoire. Au point de départ, on trouve la distinction entre énoncés constatifs et énoncés performatifs telle que l'expose l'ouvrage intitulé *How to Do Things with Words* (Oxford, 1962), traduit par Quand dire, c'est faire (Paris, 1972). Les énoncés performatifs ne peuvent être caractérisés comme vrais ou faux ; ce sont par exemple les promesses, les serments, les énoncés par lesquels on se porte garant de quelqu'un, par lesquels on « baptise » un bateau, on ouvre ou lève une séance ; par eux le locuteur, qui doit répondre à certaines conditions, et être « autorisé » à les prononcer, accomplit un acte et ne le raconte pas. Pour pertinente qu'elle soit, cette distinction n'est pas toujours facile à maintenir. Ainsi « Je vous avertis qu'un train entre en gare » contient à la fois un avertissement et une constatation, tandis que « La France est hexagonale » n'est ni vrai ni faux, c'est tout au plus une description approximative. Pour remplacer cette distinction, Austin introduit la théorie des forces illocutoires. Celui qui parle accomplit un certain nombre d'actes : phonétique, en ce qu'il émet certains sons ; phatique, en ce qu'il prononce des mots ordonnés en accord avec la grammaire ; locutoire, en ce qu'il utilise des expressions ayant sens et référence ; illocutoire, en ce que dans (in) l'acte locutoire il accomplit un autre acte (exclamation, promesse, etc.) ; perlocutoire, en ce qu'au moyen de l'acte illocutoire il peut par exemple agir sur autrui (ordre, prière, etc.). Austin s'est attaché ensuite à distinguer parmi les actes illocutoires ceux qui ont force «

suffisamment étudiées par les linguistes, en conséquence l'importance et la mission quasi-médiatrice qu'elles accomplissent dans l'élaboration du langage et la construction de la pensée ont été négligées comme l'affirme Valery:

Ces figures, si négligées par la critique des modernes, jouent un rôle de première importance, non seulement dans la poésie déclarée et organisée, mais encore dans cette poésie perpétuellement agissante qui tourmente le vocabulaire fixe (...). C'est là le domaine des figures dont s'inquiète l'antique « rhétorique » .... La formation de figures est indivisible de celle du langage lui-même dont les mots abstraits sont obtenus par quelques abus ou quelques transports de signification suivi d'un oubli de sens primitif. Le poète qui multiplie les figures ne fait donc que retrouver en lui-même le langage à l'état naissant.<sup>157</sup>

Nous trouvons cette citation exhaustive, car elle résume de manière précise et concise la valeur de la figure de style aussi bien au niveau du renouvellement sémantique que syntaxique; ce qui explique par là même le penchant de Perse pour ces procédés linguistiques représentant pour lui un indice tangible de l'évolution du langage, de son dynamisme et de sa vivacité interne. S'il fonde sa poésie, en particulier, sur l'amplification figurale, c'est parce qu'elle tient lieu pour lui d'une sorte de formule supérieure du langage, concrétisant ses propriétés de transformation. Autrement dit, le poète s'engage à défendre la construction rigoureuse par rapport au décadentisme envers autrui comme envers soi-même :

un grand principe de violence commandait à  
nos mœurs. *Anabase*. p.133

Cette citation corrobore nos propos et nous autorise à confirmer qu'*Anabase* se caractérise par une énergie intellectuelle qui s'érige contre l'arbitraire des

---

expositive » (affirmer, décrire, reporter, témoigner, raconter), ou « commissive » (promettre, parier, consacrer), ou « verdictive » (prononcer un diagnostic), ou « behabitive » (s'excuser, remercier, injurier). : ARMENGAUD, Françoise, « AUSTIN JOHN LANGSHAW - (1911-1960) », Encyclopædia Universalis [en ligne], consulté le 19 avril 2016. URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/john-langshaw-austin/>

<sup>157</sup>VALERY, Paul, *Questions de Poésie, Œuvres Complètes, Pléiade*, Tome I, Paris, 1975, p.151.

normes ainsi que contre la tyrannie des règles. En sage, le poète invoque la force de l'esprit :

« Puissance, tu chantais sur nos routes nocturnes !...Aux idées pures du matin que savons-nous du songe, notre ânesse ? *Anabase*, p.110

Et conduit sa pensée loin de toute rigueur scientifique :

« Mathématiques suspendues aux banquettes du Sel ! Au point sensible de mon front où le poème s'établissait, j'inscrivais ce chant de tout un peuple, le plus ivre, A nos chantiers tirant d'immortelles carènes ! » *Anabase*, p.112

Ce qui laisse sentir la différence qui prend place entre les recueils comme le confirment les propos qui suivent :

des premiers textes au cycle asiatique, ce qui se manifeste, c'est le passage d'une voix unique, chargée d'émotions spontanées et désordonnées, à une multiplicité de voix où se cache la voix propre du poète, paroles rapportées ou commentées, et donc paroles maîtrisées et ordonnées.<sup>158</sup>

Ce que nous retenons dans cette citation, c'est l'évolution, tant psychologique que linguistique chez Perse, qui se manifeste dans le passage « des affects passifs » « aux affects actifs » et dans la maîtrise du langage « paroles maîtrisées et ordonnées » célébrant les différentes propriétés combinatoires.

Ainsi, Perse donne l'exemple d'une rhétorique qui s'édifie sur la contestation de la rationalité du discours. Une rhétorique de l'ombre qui fuit la lumière de la conscience claire empruntée à la tradition par le biais des figures qui transforment la lecture d'un chant en une suite de devinettes difficiles à résoudre. Parmi ces figures, nous citons en premier lieu la périphrase qui abonde dans le poème au point de noyer le sens dans des

---

<sup>158</sup>CAMELIN, Colette, « Saint-John Perse lecteur de Spinoza », *Centre d'Etudes en Rhétorique Philosophie et Histoire des Idées*, Groupe de Recherches Spinoziste. <http://cerphi.ens-lyon.fr/archives/cerphi%202002-2007/grs/perse3.htm>. Consulté le 5 mai 2015.

méandres labyrinthiques. Au lieu du mot désignant le métier, il s'amuse à l'amplifier lexicalement et syntaxiquement, comme c'est le cas dans la suite un du poème, précisément dans la laisse qui commence par un générique « Hommes » qui se décline en une périphrase évoquant, de façon pléthorique, les différents métiers:

Hommes, gens de poussière et de toutes façons,  
gens de négoce et de loisir, gens des confins et gens  
d'ailleurs, ô gens de peu de poids dans la mémoire  
de ces lieux ; gens des vallées et des plateaux et des  
plus hautes pentes de ce monde à l'échéance de nos  
rives ; flaireurs de signes, de semences, et confesseurs  
de souffles en ouest ; suiveurs de pistes, de saisons,  
leveurs de campement dans le petit vent de l'aube ;  
ô chercheurs, ô trouveurs de raisons pour s'en aller  
ailleurs ... *Anabase*, pp.111-112.

En deuxième lieu, vient l'antithèse qui se manifeste, chez lui, sous ses diverses formes : elle est liée à la tension entre les contraires :

... Or je hantais la ville de vos songes et j'ar-  
tais sur les marchés déserts ce pur commerce de mon  
âme, parmi vous  
invisible et fréquente ainsi qu'un feu d'épines  
en plein vent. *Anabase*, p.111

Toutefois, ces contraires ne sont pas le résultat d'une indifférence à l'égard du sens ; mais, ils traduisent une certaine conception esthétique du réel lui-même. L'ambivalence significative est recherchée à dessein de copier fidèlement, par le verbe poétique, un réel lui-même confus et contradictoire :

« je n'ai dit à personne d'attendre... je vous

hais tous avec douceur... » *Anabase*, p.121

Certes, l'ambiguïté réside dans un effet de style ; mais, elle véhicule en filigrane une conception à la fois esthétique et éthique, révélant le caractère sacré et intarissable des êtres et des choses. Cette représentation stylistique traduit une vision du monde qui ne se subordonne pas aux catégories conceptuelles obéissant à une logique rationnelle ; mais, intègre les contraires, l'être et la vie, dans une seule unité, grâce à une seule expression oxymorique. Dans *Anabase*, l'ambiguïté sémantique inhérente à la vision évoquée transporte une opposition oscillant d'une part, entre l'action et l'oisiveté :

ha ! toutes sortes d'hommes dans leurs voies et

façons : mangeurs d'insectes (...)

(...) ; et l'homme de nul métier ...*Anabase*, pp. 138-139

Et d'autre part, entre le repos et l'enlissement des nomades :

« ou bien vous leur contez les choses de la

paix : aux pays infestés de bien-être une odeur de

forum et de femmes nubiles, ... *Anabase*, p. 126

Les antonymes font partie de l'énumération de toutes les sortes d'hommes dans « leurs voies et façons » que le poème *Anabase* intègre dans son royaume poétique, miroir d'un monde foisonnant. La contradiction ne reflète donc pas une hésitation de l'écriture mais possède une valeur référentielle reproduisant, dans les variantes, la contradiction inhérente au réel :

Ceux-là qui en naissant n'ont point flairé de

telle braise, qu'ont-ils à faire parmi nous ? et se

peut-il qu'ils aient commerce de vivants ? « C'est

votre affaire et non la mienne de régner sur

l'absence... » Pour nous qui étions là, nous produi-

simes aux frontières des accidents extraordinaires, *Anabase*,  
p. 125

Si nous nous sommes limité uniquement à quelques figures de style, c'est pour rappeler simplement que leur usage s'inscrit dans le cadre d'une poétique, elle-même, profondément dépendante d'une vision du monde, se voulant, avant tout, une rhétorique générale qui s'envisage sous l'angle de la construction du texte et de son interprétation pour figurer la construction ontologique du poète.

L'écriture de l'expansion et de l'excroissance infinies ne relève ni de l'ornementation complaisante ni de la réflexivité satisfaisante. La souveraineté de ce chant de langage est une arme de combat contre le néant et de conquête de la connaissance. Le vide, même thématiqué, et l'absence d'être paraissent moins des lieux d'extase terminale que des zones de turbulence, des béances nécessaires à la circulation et à la propagation des éclairs.

Pour clore cette partie, nous pouvons dire qu'*Anabase*, épopée des temps modernes, marque une frontière avec *Eloges*. Une frontière non étanche dans la mesure où elle constitue un prolongement évolutif du premier recueil aussi bien au niveau de la forme que du fond.

Avec *Anabase*, Saint-Léger devient Saint-John Perse et opte pour un genre sérieux et responsable pour traduire à la fois son aventure ontologique et poétique. Effectivement dans ce recueil, il dépasse son stade poétique antérieur de poète lyrique et narcissique qui se mire dans son lac poétique, où déferlent ses différentes figures d'astre autour duquel tournent en bon ordre tous les êtres qu'ils soient de nature humaine, végétal ou animale, peuplant le globe; et devient un poète responsable qui se fond dans la communauté pour la diriger vers le Salut tout en gardant, bien entendu, ses distances. Lesquelles distances lui garantissent les prérogatives d'un être universel capable d'assumer maintes fonctions sous les masques respectifs de l'étranger, du conquérant, du duc et du poète. Tous confondus sous le couvert du pseudonymat de « Saint-John Perse » qui lui permet d'échapper à tout enfermement dans des identités fixes et réductrices de son action et de sa liberté fantaisiste de refaire les choses à sa manière, entre autres son épopée personnelle se superposant sur trois niveaux à savoir ontologique, spirituel et poétique.

Pour ce qui est de l'ontologique, il a fait en sorte que même les règles du genre épique se sont pliés à ses caprices autobiographiques pour qu'il occupe toutes les fonctions dans l'épopée : celle du narrateur, celle du héros se déclinant en étranger, en conquérant, en duc, et celle du poète. Ce cumul de statuts a engendré une polyphonie origine, elle aussi, d'interchangeabilité des rôles, de confusion entre les voix et d'hermétisme dans le texte.

Quant à l'épopée historique, même s'il ne l'a abordée qu'indirectement à travers des allusions noyées dans ses discours et ses chants, il a pu retracer à grands traits les circonstances historiques dans lesquelles il a évolué et qui

l'ont stimulé à réorienter le cours des événements, ne serait-ce qu'à travers des suggestions véhiculées par le verbe poétique. Pour penser juste et agir correctement, il a effectué, dans un premier temps, un retour en arrière à la recherche d'exemples dans les civilisations antérieures à dessein de concevoir un modèle épique moderne à même d'épargner à l'humanité les souffrances du passé récent, et dans un second temps, une projection dans l'avenir pour créer, de toutes pièces, un futur meilleur qui, même s'il reste une construction virtuelle, demeure possible.

Concernant l'épopée poétique, tout en participant à la résurrection du genre épique, tombé depuis des siècles en désuétude, il a contribué à sa rénovation par le truchement de plusieurs procédés stylistiques, rhétoriques et poétiques, entre autres le recours à l'étymologie, au mot propre et à l'amplification.

Ainsi, *Anabase* représente la rédaction de l'œuvre dont le genre et le fond sont contenus dans le titre qui remplit la métafonction interpersonnelle, la métafonction idéationnelle et la métafonction textuelle.

**TROISIEME PARTIE :**  
**L'ESTHETIQUE COMBINATOIRE**

Chapitre 1 : L'esthétique romantique

Chapitre 2 : L'esthétique symboliste

Chapitre 3 : L'esthétique surréaliste

Parler de l'esthétique combinatoire en poésie persienne laisserait croire, *ipso facto*, que nous allons l'aborder sous le couvert de la littérature générative<sup>159</sup> qui a vu le jour en Europe, précisément, au cours de la deuxième moitié du vingtième siècle. Laquelle esthétique conjugue une panoplie de procédés pour traduire une vision post-moderne des auteurs et du monde. Elle se ramifie en deux grandes branches qui accusent des divergences aussi bien au niveau des principes que de la réflexion. Ces deux branches sont la génération automatique<sup>160</sup> et la génération combinatoire<sup>161</sup> à laquelle nous allons nous limiter parce qu'elle nous intéresse de plus près. Elle repose sur plusieurs stratégies d'écriture dont la plus célèbre est le montage d'un texte à partir de segments inachevés, puisés automatiquement dans d'autres textes. La plus exploitée de ces stratégies est l'exercice de textes à trous inventé par L'OULIPO<sup>162</sup>.

Il est à rappeler, au passage, que cette pratique littéraire, qui s'appuie sur des parties de textes combinées et déjà préconstruites, ne date pas des temps modernes mais, elle a été auparavant pratiquée par des auteurs, des poètes et des prosateurs, depuis le Haut Moyen Age. En effet, dès le quinzième siècle, le grand rhétoricien Jean Meschinot composait ses

---

<sup>159</sup>La littérature générative consiste en l'association d'une panoplie de procédés d'écriture qui ont vu le jour en Europe au vingtième siècle. Parmi ces procédés, on souligne deux tendances qui se distinguent aussi bien sur le plan de la réflexion que sur celui des principes. Ces deux tendances sont la génération combinatoire et la génération automatique.

<sup>160</sup>La génération automatique est née vers les années quatre-vingt du siècle dernier. C'est elle qui a préparé la transition à ce qui est communément appelé la littérature numérique. Laquelle diffère de celle qui dominait dans les années soixante et soixante et dix du siècle passé. Cette démarche est l'invention de l'auteur français Jean-Pierre Balpe qui a influencé d'une manière remarquable la littérature numérique française des années 1980 : tous les écrivains de l'époque ont réagi d'une façon ou d'une autre à l'égard de mode de création littéraire (l'écriture automatique).

<sup>161</sup>La génération combinatoire a favorisé le mariage de la littérature et de l'informatique lorsqu'elle a essayé, à partir de 1959, d'assister la création littéraire par le recours aux services de l'ordinateur.

La littérature combinatoire prend place dans une longue tradition littéraire. Elle a favorisé la lecture sur ordinateur des œuvres initialement conçues pour les livres en les y transposant. Cette transposition a eu des retombées positives sur les œuvres. Elle a aussi produit des conceptions et des créations informatiques originales.

<sup>162</sup>L'OuLiPo regroupe un bon nombre d'écrivains principalement français. Il a été fondé, en 1960. Son nom est l'acronyme d'Ouvroir de littérature potentielle. Son but de départ était l'assistance de Queneau dans son projet littéraire, à savoir la rédaction de ses Cent mille milliards de poèmes. L'OuLiPo s'est servi dans un premier temps des contraintes littéraires du passé tel le lipogramme ; et dans un deuxième temps, il a créé les siennes. Son procédé consiste à travailler sur le modèle d'écriture d'un texte pour obtenir une infinité de textes.

fameuses litanies de la vierge, poème combinatoire intitulé « Oraison ».<sup>163</sup>C'est un bloc de huit vers ayant en commun des rimes intérieures et favorisant à partir d'eux-mêmes d'autres litanies pareillement rimées. Par ce procédé simple et mécanique, il était possible d'obtenir une infinité de litanies à partir d'un même poème. Ainsi, les auteurs pouvaient, à loisir, permuter les vers qui rimaient ensemble, comme ils pouvaient les lire dans les deux sens, vu que les vers étaient rétrogrades. Les deux procédés, la permutation et l'inversion, ne s'excluaient pas; au contraire, ils pouvaient se pratiquer de concert.

Ceci dit, l'esthétique combinatoire, dont nous qualifions la poésie de Saint-John Perse, veut dire autre chose, même si parfois nous y repérons quelques-uns des éléments faisant la propriété de l'esthétique susmentionnée. Elle structure fortement le texte persien aussi bien au niveau générique que structurel pour présenter une vision particulière du monde, ce qui la marque d'un sceau de modernité. Laquelle, en tant que sublimation du présent, prend en considération tous les ingrédients de la réalité.

En recréant le présent réel et non pas le présent idéalisé, le poète atteint le statut artistique; et le monde moderne rentre dans la poésie. C'est alors que tous les objets deviennent poétiques. Donc, la modernité a le pouvoir de renouveler le genre poétique, étant donné qu'elle est, d'une part, une révolution constante contre les normes, et, d'autre part, une évolution progressive vers des perfectionnements du genre auxquels Saint-John Perse participe ardemment par le biais des brassages de tendances et de styles.

De cette façon, le génie persien continue entre ses recueils où nous remarquons que les poèmes sont tissés d'un même chant, proféré d'un même souffle au point de ne sentir aucune rupture. Et c'est pourquoi toutes les comparaisons entre ses moments poétiques et ses chants exécutés ne varient pas, comme s'ils étaient destinés à être dits d'une seule haleine, car sur un

---

<sup>163</sup>ARTHUR LE MOYNE DE LA BORDERIE, Louis, *Jean Meschinot, sa vie et ses œuvres, ses satires contre Louis XI* (suite et fin).. In: Bibliothèque de l'école des chartes, tome 56, Paris, 1895, pp. 601-638.

fond de base lyrique viennent se greffer, au fur et à mesure, d'autres esthétiques comme c'était le cas avant avec *Anabase* et maintenant avec le reste de sa création qui comprend le cycle américain et le cycle provençal.

## **1. L'esthétique romantique**

**1.1.** L'exil et la perte des identités

**1.2.** La poésie et le recouvrement de l'identité

Dans ces trois derniers recueils (*Exil*, *Chronique* et *Chant pour un équinoxe*), l'esthétique romantique avec des nuances symbolistes et surréalistes vient se superposer au lyrisme et à l'épique. Toutefois, il reste à attirer l'attention sur le fait qu'il ne s'agit pas, chez Saint-John Perse, de n'importe quel romantisme, pour rester fidèle à la pensée du poète. Cette nuance relative au genre nous impose l'interrogation suivante : de quel romantisme s'agit-il dans ces recueils ?

Pour répondre à cette question, avec pertinence, nous jugeons, d'abord, utile de définir le genre romantique à travers un aperçu historique capable de tirer au clair quelques zones d'ombre. Même s'il est le courant le plus populaire des mouvements littéraires, étant donné qu'il est omniprésent partout en Europe, il n'a pas la même signification pour tout le monde, et il ne se manifeste pas, non plus, sur la même forme, ce qui complique sa définition d'autant plus que ses principes sont dans la majorité des cas relatifs à l'individu. Tous ces facteurs ne doivent pas nous exempter d'en proposer une.

Le romantisme est un courant littéraire, culturel et artistique européen dont les premières manifestations en Allemagne et en Angleterre, date de la fin du 18<sup>ème</sup> siècle. C'est un courant de sensibilité et de pensée qui a influencé l'art et la culture de toute l'Europe. Le romantisme se caractérise par une opposition au classicisme antique, païen et méridional. La raison, si chère aux classiques est alors remplacée par l'émotion et la sensibilité.

Le mot « romantique » indique une conception de la vie digne du roman, faisant de l'homme un héros dont la sensibilité règne sur le monde. Il porte son attention sur l'individu (le Moi), recherche le dépaysement spatial (goût pour l'exotisme), temporel (goût pour l'histoire social) (intérêt pour le peuple) et religieux (goût pour le mysticisme).

Etre romantique signifie avant tout refuser l'ordre du monde, en pressentant que cet ordre est un désordre qui n'intègre que les nantis et les conformistes. C'est choisir la révolte, de la différence jusqu'à la mort ; c'est avoir l'intuition du tragique de la condition humaine. C'est préférer l'ombre à la lumière, le silence au bruit, la mélancolie au bonheur considéré comme inaccessible. C'est oser des révolutions tout en se sentant las de vivre. C'est se sentir mal adapté au monde qui

nous entoure, c'est préférer se blottir dans des siècles passés, dans des mondes qui n'existent pas ou qui existent seulement dans le rêve, l'imagination. C'est ressentir de façon exacerbée tous les sentiments humains : L'amour, l'amitié, la haine, la solitude, la tristesse, la difficulté de vivre... C'est aussi ne pas avoir peur de briser tous les tabous : de regarder la mort en face, flirter avec le blasphème, d'agir avec pour seules limites, les limites de son propre cœur... »<sup>164</sup>

S'il est aisé de reconnaître, dans cette définition, un bon nombre de caractéristiques communes aux romantismes des différents pays d'Europe, tels la révolte, la différence jusqu'à la mort, le refus de l'ordre mondial, l'intuition du tragique, la préférence de la mélancolie au bonheur etc., le romantisme, *stricto-sensu*, recouvre de réelles significations au travers de l'image de ceux qui l'ont formé, des pays et des époques où il a vu le jour, ce qui revient à dire que les particularités de chaque contrée demeurent dominantes, en raison des influences sociales et politiques dans lesquelles il est né et s'y développé, et permettent d'éviter toute généralisation abusive.

Ceci dit, le domaine de prédilection du romantisme reste la Nature, thème inépuisable qui touche à tout objet digne d'être, objet poétique qui se veut la somme de tous les thèmes tant que l'art de vivre des romantiques est une adaptation générale à tous les événements de la vie, une faculté extraordinairement intense d'utiliser toutes les choses, une élévation au niveau du nécessaire de tout ce que leur apportait la destinée, une poétisation du destin et non pas sa maîtrise ni son dépassement.

La seule perspective ouverte à leur aspiration vers la grande synthèse de l'unité et de l'universalité est le chemin de l'intériorisation et de l'extériorisation dont Novalis dit :

Le détachement personnel est source de tout abaissement, aussi bien qu'au contraire, la base de toute élévation véritable. Regard vers l'intérieur, contemplation du moi en l'isolant du monde seront le premier pas. Qui s'en tient là, n'arrive pourtant qu'à mi-chemin. Le second pas doit être un

---

<sup>164</sup>Cercle littéraire, Arcanes Lyriques, *le Romantisme littéraire*, <http://arcaneslyriques.centerblog.net/2305574-Le-Romantisme-litteraire>. Consulté le 12 septembre 2015.

regard efficace vers l'extérieur, l'observation soutenue, la contemplation spontanée du monde extérieur.<sup>165</sup>

Dans le monde moderne, le romantique sert de correctif salutaire, dans la mesure où ses aspirations transgressives font apparaître les limites de la rationalité. Sa solitude n'est pas seulement une retraite du monde, mais l'expérimentation d'une subjectivité à la recherche d'un ordre, qui contient tout et qui n'exige aucun renoncement dans des écrits qui montrent pourtant un visage beaucoup plus subtil, moins axé sur la plainte que sur la volonté d'une transformation pratique du monde et de l'écriture. L'écriture qui devrait effectuer la synthèse des genres par la poésie romantique qui est représentation de l'âme, du monde dans sa totalité et qui doit être à la fois, philosophique et psychologique, poétique et prosaïque, sentimentale et fantastique au même moment. L'objet qu'elle poursuit peut assurer l'universalité dans la coïncidence avec l'idéal de formation de l'Homme. Mais, le romantisme inauguré par Saint-John Perse n'aurait pas été possible sans une rencontre décisive avec l'exil. Un romantisme philosophique qui soutient la connaissance de l'en-soi.

Ainsi, si dans *Eloges*, il reprend la mission du poète sur un ton lyrique et dans *Anabase* sur un ton épique, dans *Exil* il le fait sur un ton romantique tant le ressentiment contre la conjoncture était vif. Par-là, il essaie de participer à la nature intemporelle de l'homme par un savoir large et une vision toujours humaniste qui met en contact les différents genres à dessein de refléter fidèlement la réalité dans une harmonie artistique interpellant le fond du créateur et sollicitant la forme de son expression, ce qui explique chez lui une aspiration impérieuse à une sympoésie,<sup>166</sup> ou bien une symphilosophie<sup>167</sup>.

Selon Saint-John Perse, la poésie romantique doit associer poésie et prose, généralité et critique, poésie d'art et celle de la nature. Car si les autres

---

<sup>165</sup>NOVALIS, *Œuvres Complètes, Grains de pollen de Novalis ou l'écriture romantique*, fragment a4 (1-57), tome I, Édition et trad. de l'allemand par Armel Guerne, Gallimard, 1975, p.359

<sup>166</sup> Sympoésie : la poésie engagée.

<sup>167</sup>Symphilosophie : qui contient des éléments réels, actuels dont la multiplicité est inépuisable, mais qui ne constituent pas le tout par addition`

genres limitaient la liberté du poète, la poésie romantique, au contraire, laisse le champ libre à la volonté et, par ce fait même, à la fonction d'élargir l'espace de la liberté de création. Aussi :

La poésie romantique est une poésie universelle progressive. Elle n'est pas seulement destinée à réunir tous les genres séparés de la poésie et à faire se toucher poésie, philosophie et rhétorique. Elle veut et doit aussi tantôt mêler et tantôt fondre ensemble poésie et prose, génialité et critique, poésie d'art et poésie naturelle, rendre la poésie vivante et sociale, la société et la vie poétiques, poétiser le Witz [...]. Elle embrasse tout ce qui est poétique, depuis le plus grand système de l'art qui en contient à son tour plusieurs autres, jusqu'au soupir, au baiser que l'enfant poète exhale dans un chant sans art. [...] Elle seule, pareille à l'épopée, peut devenir miroir du monde environnant, image de l'époque. [...] Le genre poétique romantique est le seul qui soit plus qu'un genre, et soit en quelque sorte l'art même de la poésie : car en un certain sens toute poésie est ou doit être romantique  
168

Car elle est l'idéal de toute poésie. A ce titre, nous pouvons parler d'une révolution esthétique romantique qui s'opère tout d'abord à l'intérieur même du champ de l'Art par le détournement des codes esthétiques, la délocalisation des formes et le déni de toute hiérarchie, vu qu'ils mettent le haut en bas et le bas en haut. Ceci nous autorise à confirmer que le début de la pensée romantique était philosophique, mais sur un mode expérimental :

Ici naît cette réflexion vivante qui, traitée avec beaucoup de soins et d'attention, va par la suite se déployer elle-même en un univers spirituel infiniment formé (...) c'est le début d'une authentique traversée de soi-même que l'esprit effectue sans fin.<sup>169</sup>

Ainsi, être romantique signifie s'adresser immédiatement au cœur de l'homme et peindre par là même ses états d'âme à travers de nouvelles couleurs qui le distinguent et l'opposent à celles de l'antériorité. Le romantique se veut créateur et s'appuie sur l'étymologie du terme poésie en

---

<sup>168</sup> LACOUÉ-LABARTHE, Philippe, NANCY, Jean-Luc, *L'Absolu littéraire, Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Seuil, Paris, 1987, p. 112.

<sup>169</sup> NOVALIS, *Semences* traduit de l'allemand, annoté et précédé de fragments et totalité par Olivier Scheffer, éditions Allia, Paris, 2004, p. 124.

grec qui signifie création. En effet, la poésie romantique consiste dans l'acte de toujours pérenniser le faire, de toujours éterniser la création. C'est en ce sens qu'elle s'oppose au classicisme, qui s'est enfermé dans l'imitation de la poésie ancienne et par conséquent, il est resté figé dans son époque. Il n'a pu apporter aucun renouveau, aucune nouvelle âme à la littérature du dix-neuvième siècle, alors que « *La littérature romantique est la seule qui soit susceptible encore d'être perfectionnée, parce qu'ayant ses racines dans notre propre soi, elle est la seule qui puisse croître et se vivifier de nouveau.* »<sup>170</sup>. Ceci dit, qu'est-ce que donc l'esthétique romantique ?

Elle est une esthétique qui a pris possession de l'homme comme d'une œuvre à accomplir pour le rendre un vrai homme en renouant en cela avec une tradition philosophique ancienne. Ainsi, au-delà de la création d'œuvres littéraires, la romantisation se rapprochait de ce que Foucault a appelé, dans ses ultimes recherches, une esthétique de l'existence accordant au sujet toute l'importance pour améliorer ou changer sa vie, comme c'est le cas de Saint-John Perse dans son recueil *Exil* où la figure de l'exilé hante tous ses chants et nous rappelle, telle que la Genèse la représente, l'histoire humaine tout entière, qui commence en effet par l'exclusion d'Adam et Eve du paradis, lieu du bonheur des origines.

### **1.1. L'exil et la perte des identités**

S'il est vrai que l'exil est un thème ancien, il n'en demeure pas moins vrai qu'il se présente sous plusieurs formes en fonction des temps et des lieux. Il dirige la pensée humaine selon une courbe à la fois progressive et régressive, du moment qu'il amplifie, non seulement le répertoire littéraire des thèmes, mais aussi et surtout parce qu'il permet de justifier la disposition psychoaffectif de l'homme. Avant de voir comment Saint-John Perse dit le

---

<sup>170</sup> (Madame) DE STAEL, Germaine, (Anne-Louise-Germaine), *De l'Allemagne*, tome second, H. Nicolle la librairie stéréotype rue de la seine. n.12, Paris, 1818. Chapitre 11, p. 17.

phénomène exilique à travers son recueil, nous jugeons utile de définir le concept « exil » pour plus d'entente sur le sujet.

Selon les éléments des définitions juridiques, l'exil est étroitement lié à la politique et à la justice, car il désigne une peine qui condamne quelqu'un à quitter son pays, avec interdiction d'y revenir, soit définitivement, soit pour un certain temps. Il est conçu comme une notion générique « exilium » à laquelle se rapporte toute peine qui comporte l'obligation de quitter la patrie. A côté de cette détermination propre à la justice, nous trouvons d'autres plus générales et plus illustratives comme la suivante :

L'exil désigne le « hors de chez soi », une forme de déracinement qui oblige au déplacement vers un ailleurs, à la migration passagère et parfois à l'errance sans fin. Il peut inspirer « le mal du pays », la nostalgie ou la mélancolie à l'endroit de la terre natale, de ses proches, de la langue maternelle et de tout un monde qu'on a laissé derrière soi en partant. Il peut aussi engendrer une approche du monde singulière, devenir le lieu de croisements culturels féconds, entre le moment du départ et celui du retour possible, la condition de l'exilé est souvent comme suspendue dans le temps, avec la difficulté de réinstaller un « chez soi » ailleurs, le pays d'accueil n'est pas alors perçu comme un nouveau foyer, mais bien comme une terre d'exil dans l'attente et l'espérance d'un retour possible.<sup>171</sup>

Et d'autres qui sont plus subjectives, comme celle de Maurice Blanchot dans *De Kafka à Kafka* :

Cette existence est un exil au sens le plus fort : nous n'y sommes pas, nous y sommes ailleurs et jamais ne cesserons d'y être.<sup>172</sup>

Ces définitions de l'exil mettent en évidence l'exclusion d'un individu soit de son domicile, soit de son pays. Ainsi, il constitue une condamnation à vivre, pour une durée indéterminée, sur une terre inconnue, loin des proches et des amis. Il a beaucoup de synonymes qui signifient tous invariablement le

---

<sup>171</sup> « L'exil », *Études* 2010/2 (Tome 412), p. 233-240. URL. [www.cairn.info/revue-etudes-2010-2-page-233.htm](http://www.cairn.info/revue-etudes-2010-2-page-233.htm).

<sup>172</sup> *Ibid.* page-233.htm.

départ forcé, le bannissement, la déportation, l'éloignement, bref la séparation et la division.

A ces définitions, correspond la vie de Saint-John Perse qui s'articule autour de la rupture, de la séparation, de la perte et de la souffrance et révèle une correspondance avec les paysages mentaux de la mélancolie. Elle est, depuis son enfance, une chaîne d'exils sentimentaux qui débouchent sur la dépression, l'épanchement de nostalgie, et le feedback qui explique son œuvre. Tout au long de sa vie, le poète a souffert de cette mélancolie classique que Julia Kristeva décrit comme « *Commune expérience de la perte de l'objet ainsi que d'une modification des lieux signifiants.* ».<sup>173</sup>

Pour lui, dès l'enfance, la mélancolie est synonyme de la perte de l'île natale, du père et de la sœur, ce qui fait que le temps et l'exil sont vécus, par lui, d'une manière romantique, au point qu'il consacre à chacun deux un recueil. Et même après son retour à sa patrie, sa voix poétique reste romantique, une voix nostalgique à la fois étouffée et pleurante.

Dans le recueil *Exil*, recueil composé de quatre poèmes, à savoir *Exil*, *Pluies*, *Neiges* et *Poème à l'Etrangère*, le poète exalte, plus précisément dans le premier poème qui comporte les sept chants, la solitude et la grandeur et évoque un mouvement qui ne cesse de grandir. Une strophe pour le chant un, deux pour le chant deux, trois pour le chant trois. Ce dernier chant évoque, avec éloquence, les conditions de l'exil dans une inspiration universelle et mythique :

« ...Toujours il y eut cette clameur, toujours

Il y eut cette splendeur, *Exil*, p.154

Si *Eloges* et *Anabase* sont l'œuvre d'un faux exil que le poète pouvait suspendre à tout moment pour retrouver sa patrie et sa famille, l'expérience du véritable exil est vécue dans toute son étendue dramatique dans le recueil

---

<sup>173</sup>KRISTEVA, Julia, « Mélancolie et dépression », in *Figures de la psychanalyse*, N4, éditions Eres, Toulouse, 2001, p.21.

*Exil*, puisque, cette fois-là, le poète était contraint de quitter la France contre sa volonté. En effet, de 1940 à 1957, Saint-John Perse ne pouvait retourner dans son pays, l'Hexagone, pour des raisons politiques.

Cet exil, qui était à la fois géographique, psychologique et spirituel, lui a dicté des poèmes enregistrant la pluralité des émotions qui découlent de ce retournement affligeant dans la vie du poète et de l'homme. Ses versets cherchaient à circonscrire le temps et le lieu originels. Dès le tout premier chant, le poète a tracé les coordonnées spatiales de l'endroit qu'il avait choisi pour vivre sa nouvelle condition :

Portes ouvertes sur les sables, portes ouvertes  
sur l'exil,  
Les clés aux gens du phare, et l'astre roué vif  
sur la pierre du seuil :  
Mon hôte, laissez-moi votre maison de verre  
dans les sables... *Exil*. p.150

Il est question d'un lieu vaste et imposant qui, par son silence, invite au recueillement et à l'examen de conscience sur tous les plans. Toutefois, ce lieu désert, qui donne sur l'infini, renferme, également, le châtement du moment qu'il condamne à l'isolement. De là, la notion de l'exil est significative à plus d'un titre, dans un premier temps, elle fait penser à l'éden insulaire quitté à contre cœur pour la France continentale ; dans un second temps, elle témoigne de l'expérience existentielle de l'exilé frappée d'une vulnérabilité universelle ébranlant toutes les convictions, entre autres le pouvoir poétique, comme le fait remarquer Mireille Sacotte.

*Exil* se présente (...) comme un anti-poème qui dit sa propre impossibilité (...). Il s'agit en effet pour le poète en exil au désert de convoiter l'air la plus nue pour assembler aux syrtes de l'exil un grand poème né de rien, un grand poème fait de rien » (o.c :124), c'est-à-dire sans sujet sans matière

extérieure à lui-même, sans page pour l'écrire et sans mot  
pour le dire un grand poème délébile »<sup>174</sup>

Le recueil *Exil* inaugure, à sa manière, un discours nostalgique qui réfère au passé et au présent du poète. Par l'évocation de la période antérieure à l'exil, le passé tient lieu du présent et le souvenir est lui-même l'aujourd'hui d'autrefois. Ainsi, la nostalgie travaille l'exil du poète qui reflète un être en désaccord avec lui-même dont la perturbation intérieure apparaît d'abord dans son énonciation perplexe à travers des indices d'inconstance et d'inquiétude impénétrables, ensuite dans ses énoncés sibyllins, et en dernier lieu dans ses agissements phobiques :

J'ai fondé sur l'abîme et l'embrun et la fumée  
des sables. Je me coucherai dans les citernes et dans  
les vaisseaux creux,  
en tous lieux vains et fades où git de  
la grandeur. *Exil*, p.151

L'ensemble de ces facteurs porte atteinte aux rapports du personnage avec lui-même, avec son environnement et avec ses interlocuteurs et déterminent son existence :

A la poursuite, sur les sables, de mon âme  
numide... »  
Je vous connais, ô monstre ! Nous voici de  
nouveau face à face. Nous reprenons ce long débat  
où nous l'avions laissé.  
Et vous pouvez pousser vos arguments comme  
des mufles bas sur l'eau : je ne vous laisserai point  
de passe ni répit.  
Sur trop de grèves visitées furent mes pas laves

---

<sup>174</sup> SACOTTE, Mireille, *Parcours de Saint-John Perse*, Champion-Slatkine, Paris-Genève, 1987.p. 203.

avant le jour, sur trop de couches désertées fut mon  
âme livrée au cancer du silence.

Que voulez-vous encore de moi, ô souffle origi-  
nel ? et vous, que pensez-vous encore tirer de ma  
lèvre vivante, *Exil*, p.155

Avant d'être un recueil poétique, *Exil* est un lieu qui reflète toute son étendue thématique dans les poèmes ; de ce fait, il n'a rien de pictural encore moins d'exotique. Sa terre s'offre dans l'austérité absolue qui lui fait perdre sa valeur physique et l'érige en topique :

Mon hôte, laissez-moi votre maison de verre  
dans les sables... *Exil*, p.150

Mais, malgré la présence de quelques toponymes dans le poème tel « maison de verre », l'espace exilique reste difficile à situer, voire à définir car il constitue une terre reculée et dénudée de tous les aspects de la vie. Plus grave encore, il se présente comme un lieu surnaturel où l'on assiste aux affres de l'exilé. Lesquels donnent à voir, dans un récit tragique l'état d'âme du poète, ses pensées, ses peurs, ses illusions et ses obsessions :

J'étais un lieu flagrant et nul comme l'ossuaire  
des saisons. *Exil*, p.150

Dans ce lieu qui rappelle la mort et met en relation avec les disparus, une sorte d'union hallucinatoire s'installe, l'exilé perd sa réalité et devient une illusion, une vision, voire un spectre.

Donc, l'exilé ne jouit pas d'une réelle existence du fait qu'il vacille entre la vie et la mort et que les autres le considèrent comme un étranger. Ce regard de l'autre le perturbe dans ses convictions et le pousse à se prendre pour un inconnu, voire un être différent des autres. Ainsi, il lui arrive de parler à lui-même et de lui-même à la deuxième et à la troisième personne. Son moi se

partage entre un « je », un « tu » et un « il ». Les trois coexistent dans la même référence, à savoir le moi divisé du poète :

Je vous connais, ô monstre ! Nous voici de  
nouveau face à face. *Exil*. p.155

« ... Celui qui erre, à la mi-nuit, sur les gale-  
ries de pierre pour estimer les titres d'une belle  
comète : *Exil*. p.163

et c'est l'heure, ô Poète, de décliner ton nom,  
ta naissance, et ta race... *Exil*, p.171

En mettant en évidence son désordre intérieur, le poète révèle un personnage embrouillé, victime d'un écart consécutif à la crise de sa personnalité. C'est un écart qui le ronge et montre qu'il est tiraillé entre grandeur du monde et petitesse de l'être, entre déclaration ouverte et décalage du discours, entre circonstances du réel et illusions perdues :

Sagesse de l'écume, ô pestilences de l'esprit  
dans la crépitation du sel et le lait de chaux vive !

Une science m'échoit aux sévices de l'âme...

Le vent nous conte ses flibustes, le vent nous conte  
ses méprises !

Comme le cavalier, la corde au poing, à  
l'entrée du désert,

J'épie au cirque le plus vaste l'élan des  
signes les plus fastes. *Exil*, p.152

Mais, cet écart enveloppe les différentes facettes cachées du moi diffracté de l'exilé et le montre tel un être inconstant qui manque de confiance en lui, et dont l'incertitude éclate dans un « je » divisé continuellement en quête du repositionnement :

Etranger, sur toutes grèves de ce monde, sans  
audience ni témoin, porte à l'oreille du Ponant une  
conque sans mémoire :  
Hôte précaire à la lisière de nos villes, tu ne  
franchiras point le seuil des Lloyds, où ta parole  
n'a point cours et ton or est sans titre...  
« J'habiterais mon nom », fut ta réponse aux  
questionnaires du port. Et sur les tables du changeur,  
tu n'as rien que de trouble à produire. *Exil*, p.168

Dans la poésie de Saint-John Perse, la division recouvre une réalité exclusivement psychologique ; toutefois, en investissant le recueil, son sens s'élargit pour recouvrir tout l'être du personnage, tant physique que spirituel. Par conséquent, il agit sur l'ensemble des pratiques narratives et énonciatives s'y afférant, et renvoie le démembrement de l'exilé dans une énonciation symptomale. Cette désagrégation de l'être est donc une manifestation multiforme de l'exil intérieur portée par une parole assertive semi-référentielle qui éclate dans le chant six dont les laisses sont faites sur le même moule syntaxique, ce qui laisse imaginer l'insoutenable fragilité du poète :

« ... celui qui erre,...

(...)

Celui qui flatte la démence...

(...)

Celui qui peint l'amer...

(...)

Celui qui marche sur la terre...

(...)

Celui qui a la charge, en temps d'invasion,...

(...)

Celui qui règle, en temps de crise, ...

(...)

Celui qui ouvre un compte en banque...

(...)

Ceux-là sont princes de l'exil et n'ont que faire

De mon chant. » *Exil*, p.163

Face à la terre de son exil, qui est dissemblable à sa terre natale « *et voici que la terre* », Saint-John Perse se sent à la fois perdu dans des paysages hostiles et dépendant d'êtres indifférents. Il ressent profondément l'aliénation car il a tout perdu : ses fonctions, son autorité, son confort physique, psychique, et même linguistique.

Dans les poèmes du recueil *Exil*, le motif de l'étrangeté absolue prend racine sous l'image de la nudité et oblige, donc, l'exilé à tout réapprendre dans cet univers étranger et hostile. Cette situation inconfortable du personnage installe un malaise, un déchirement intérieur perceptible dans son acte et dans son discours comme le souligne l'interjection «Ô» meilleur indicateur de la douleur et de la séparation. Cette interjection «Ô», classée sous la fonction du langage dite expressive ou émotive comme la définit Roman Jakobson,<sup>175</sup> est centrée sur le destinataire. Elle vise à une expression directe de l'attitude du sujet à l'égard de ce dont il parle. Elle fait partie des modalités convergeant vers une syntaxe de l'émotion<sup>176</sup> voire de

---

<sup>175</sup>JAKOBSON, Roman, *Essais de linguistique générale*, Minit, Paris, 1963, p. 209.

<sup>176</sup>Emotion : On peut définir l'émotion comme un trouble de l'adaptation des conduites. En délimitant une catégorie précise de faits psychologiques, cette définition exclut des acceptions trop vagues du mot « émotion », comme dans l'expression une « émotion esthétique », et plus généralement l'emploi du mot « émotion » comme synonyme de sentiment. Les sources de l'ambiguïté du concept d'émotion apparaîtront nettement par la suite ; mais on peut admettre dès l'abord cette définition si on veut bien reconnaître que subsumer sous un même mot la colère ou la peur et des sentiments de plaisir ou de déplaisir, c'est s'enfermer dans de faux problèmes et se condamner à la confusion intellectuelle. Expliciter les troubles de la conduite que nous nommons émotion renvoie à une expérience complexe qu'il est difficile de décrire. L'expérience émotive est conscience de troubles de la perception et de la représentation, d'intenses sensations musculaires et viscérales, mais aussi de réactions émotives que nous saisissons dans notre comportement comme dans celui d'autrui. Cette double face d'un émoi ressenti et d'intenses manifestations organiques a conduit les

l'émotivité.<sup>177</sup> Toute cette syntaxe très mobile, très émotive, épouse le désir du poète romantique de changer constamment de lieu et de temps, et ce en fonction des mouvements de son âme :

Ma gloire est sur les sables ! ma gloire est sur  
les sables !... et ce n'est point errer, ô Pérégrin,  
Que de convoiter l'aire la plus nue pour assem-  
bler aux syrtes de l'exil un grand poème né de rien,  
un grand poème fait de rien...  
Sifflez, ô frondes par le monde, chantez, ô  
conques sur les eaux ! *Exil*. p.151

Petit à petit, nous comprenons que, par cette série de figures syntaxiques mobiles, émotives, contrastées, nous allons aboutir à ce grand renversement qui est celui du sacrifice de tous les biens. Il ne possède ni ne s'approprie rien : ni les lieux, ni le temps, ni l'œuvre et encore moins soi-même :

« J'habiterai mon nom », fut ta réponse aux  
questionnaires du port et sur les tables du changeur,  
tu n'as rien que du trouble à produire,  
Comme ces grandes monnaies de fer exhumées  
par la foudre. *Exil*, p.168

---

psychologues dualistes à poser de faux problèmes. FRAISSE, Paul, « ÉMOTION », Encyclopædia Universalis [en ligne], consulté le 19 avril 2016. URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/emotion/>.

<sup>177</sup>L'émotivité : Depuis Hippocrate, tous les typologues admettent que certaines personnes sont particulièrement émotives. Chez elles l'optimum de motivation est abaissé. L'émotivité peut être un trait de tempérament lié à des structures neuroendocriniennes encore mal connues. Il a été possible de sélectionner des lignées de rats plus ou moins émotives. On sait aussi qu'il y a de bonnes corrélations entre les réponses neuro-végétatives des mères et celles des enfants (Lacey, 1956). Elle peut aussi être acquise. Les moutons de Liddell soumis à une anxiété inévitable sont hyper-vigilants de jour comme de nuit. Si quelqu'un les approche, ils fuient ; de nuit, ils sursautent au moindre bruit. Les combattants qui ont eu un « choc » présentent des symptômes du même genre. Les adolescents qui ont été malades dans leur enfance, avec ce que la maladie comporte d'anxiété, sont aussi ceux qui ont le plus de peurs et de colères. La présence de complexes, c'est-à-dire de conflits latents, se manifeste par des réactions parfois violentes à des situations relativement neutres en apparence. FRAISSE, Paul, « ÉMOTION », Encyclopædia Universalis [en ligne], consulté le 19 avril 2016. URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/emotion/>

N'ayant aucune propriété physique immuable, la terre d'exil, après avoir aliéné l'exilé, finit par projeter sur lui l'instabilité et la précarité. Il devient victime d'une mutilation d'être car son identité s'effrite. Il est celui qui existe et qui ne possède même pas un patronyme. En général, un prénom ou une périphrase suffit à le désigner et l'anonymat finit par étendre son hégémonie sur tous. La perte de l'identité nominale reflète une perte de l'identité plus profonde. La déprivation<sup>178</sup> de soi est la conséquence de la perméabilité qui dans l'exil met en communauté de ses semblables, il se rapproche des morts, ces autres bannis :

... et le poète prend ombrage  
de ces grandes feuilles de calcaire, à fleur  
d'abîme, sur des socles : dentelle au masque de la  
mort... *Exil*, p.162

L'exilé ne regrette pas seulement la terre qu'il a quittée contre son gré ; mais, il déplore, aussi, ses identités qu'il a perdues. Lesquelles le définissent clairement par rapport à lui-même et par rapport aux autres. La question de l'origine est donc importante dans la mesure où elle entretient un lien antinomique avec celle de l'exil qui signifie la privation d'un lieu propre pour un être. Cette privation est souvent vécue et interprétée négativement, vu qu'elle est généralement prise pour un châtement à durée indéterminée, ce qui revient à dire qu'être exilé de sa patrie, c'est être condamné à l'extranéité, à l'errance et à la précarité absolue.

### **1.3. La poésie et le recouvrement de l'identité**

Devant le réel changeant, singulier et contradictoire, Saint-John Perse s'est laissé porter par son inspiration romantique qui a transposé son

---

<sup>178</sup> En psychologie clinique, on distingue le phénomène de privation du phénomène de déprivation. Ainsi, conformément à la langue française, la clinique considère que la privation renvoie au « fait d'être privé de quelque chose ». Toutefois, la psychologie clinique parle de déprivation pour exprimer le « fait d'être privé d'une chose à laquelle on avait accès auparavant ».

expérience existentielle en un discours poétique devenu une représentation lyrique qui a affecté non seulement sa perception du monde, mais aussi sa création poétique, comme l'a bien souligné Abdelghani El HIMANI à propos du romantisme de Jean Giraudoux :

Cette introspection romantique permet au poète de trouver en lui le début et la fin de toute création, l'élément premier de l'acte créateur, l'imaginaire. Le poète se mire en lui-même pour lire la vie dans l'univers et pour comprendre l'univers dans la vie.<sup>179</sup>

Laquelle création est devenue un vivier de nouveaux langages enfouis sous la neige comme le montre, bel et bien, la suite trois du recueil *Exil* qui éclaire et définit le statut ontologique du poète :

Que voulez-vous encore de moi, Ô souffle origi-  
nel ? et vous, que pensez-vous encore tirer de ma  
lèvre vivante,  
Ô force errante sur mon seuil, ô Mendiante  
dans nos voies et sur les traces du Prodiges ? *Exil*, p.155

Si l'exil est le lieu de la perte identitaire, pour Saint-John Perse, il est aussi le lieu de la quête acharnée d'un nouveau moi. En romantique, il a cherché sa propre identité, en empruntant tous les chemins possibles, et le rythme de sa recherche a créé des rapports étroits avec les vocables, seuls garants des accords et des différences. Il est à souligner qu'il ne s'agit pas ici d'un exil métaphorique qui ne vise qu'à traduire un sens, une idée de la séparation ; mais, plutôt d'un exil proprement spirituel, dans la mesure où c'est dans un mouvement à la fois de résistance contre la dispersion dans le multiple et de la préservation dans l'unité qu'il trouve son expression. Donc, le retour vers le verbe, le souffle originel, va finalement inverser sa situation tragique de l'exil en un état salutaire.

---

<sup>179</sup>El HIMANI, Abdelghani, *Jean Giraudoux : Néo-Romantisme ou Nouvelle Modernité*, Publication de la Faculté des Lettres et des Sciences Humaines Sais- Fès, Maroc, 2012, p.15.

De cette façon, la singularité qui distingue le poète exilé des autochtones et le sentiment de solitude qui l'étrangle créent chez lui un impérieux besoin d'épanchement. Ils deviennent l'élément déclencheur d'une activité scripturaire demeurée jusqu'à alors à l'état latent. L'expérience de l'exil favorise donc la libération d'une parole restée muette au sein de la terre d'origine. L'état de Saint-John Perse se concrétise dans/par un acte d'écriture qui devient un palliatif à son silence de poète étranger. L'écriture devient, alors, le seul espace offrant à l'exilé la possibilité d'une entière incorporation du lieu et constitue d'ores et déjà l'unique moyen capable de rassembler et d'ordonner les composantes éparses de son identité.

Donc, à partir du vide que l'exil a introduit entre Saint-John Perse et la France, le poème est né et s'est fixé comme objectif, non pas la dilution de ses souffrances accablantes dans un débordement gratuit; mais, le rétablissement, dans son état premier, de sa situation d'homme satisfait qui ne manquait de rien et qui avait accès à tout. Cette exigence scripturaire a entraîné une adaptation de son écriture devenue plus élaborée par des techniques d'où découle une manifestation esthétique qui stipule une angoisse existentielle plongeant le poète dans une insignifiance et l'obligeant à se réfugier dans la poésie. Ainsi, son expérience de l'écriture trouve une nouvelle façon de faire qui part du vécu et s'éloigne de la narration que les romantiques ont donné à l'expérience exilique, ce qui nous amène à dire que Saint-John Perse ne ressemble en rien ni à ses prédécesseurs ni à ses contemporains.

De cette façon, chez lui, le motif de l'exil s'impose comme l'origine d'une écriture dont le mobile est la réhabilitation de l'intégrité existentielle perdue. Si le recueil (*Exil*) a reproduit la dépersonnalisation de l'être à travers l'image de l'étranger, c'est parce que le poème a établi des passerelles entre ses rives identitaires et a facilité le passage entre elles, ce qui a permis de découvrir le phénomène de la déperdition du poète en tant que tel dans

l'œuvre où l'on a pu aussi saisir les modalités mises en jeu pour recouvrer l'unité perdue. Dans ce contexte, le poème opère des liens facilement repérables entre les différents éléments du moi divisé. Il est le réceptacle des diverses entités de l'être qui circulent entre les lieux de transition rencontrés dans l'exil.

Bien loin de se révolter contre son statut d'exilé, Saint-John Perse le vit comme une délivrance, une condition d'existence nouvelle et positive qui lui permet de se détacher de tous les liens historiques, littéraires et mêmes domestiques. Lesquels liens lui rappellent la culture du pays. Il doit tout concevoir dans l'immédiat, surtout que l'exil est devenu pour lui un lieu de prédilection où, enfin, il peut parfaitement se réaliser comme poète. Il devient le poète principal de l'espace exilique qui constitue un environnement propice à sa transformation et à l'acquisition de nouveaux pouvoirs.

Avec lui, l'exil, qu'il a surmonté dans un univers inondé de poésie et dans un retour à la nature profonde, a changé de conception et il est devenu une désappropriation bénéfique, une liberté langagière, une intuition des valeurs du monde et un règne de l'esprit dans l'être et dans les objets du monde. Par la souffrance qu'il engendre, il conduit à la purification de l'âme et donne une impulsion nouvelle à l'énergie créatrice et assure un rajeunissement de la création poétique en redonnant la parole au poète qui entreprend un parcours initiatique débouchant sur l'acceptation de son nouvel état.

En supportant l'oppression dans l'exil spirituel qui l'a mis en prise directe avec sa conscience intime de la transcendance, il a cherché à la fois la beauté du geste pacificateur et a affirmé que le plus bel exil est celui que l'homme cherche du côté de l'origine vu que l'exil spirituel est une sorte d'inversion ou de subversion des valeurs ambiantes. C'est en se détournant, dans la sérénité et dans la sagesse, de la convention que l'être déclare sa véritable identité et sa propre origine. Le véritable exil est donc l'une des

meilleures réponses à l'adversité dans le discours. D'ailleurs, nous pouvons mentionner ici que, depuis la nuit des temps, l'exil est toujours étroitement associé au fait littéraire et apparaît inséparable de l'acte d'écrire. En effet, d'innombrables hommes de lettres ont créé en exil, nous pensons, entre autres, à Victor Hugo et à Alphonse de Lamartine.

Donc, au-delà d'une simple séparation annoncée, l'exil, surmonté dans la création poétique considérée comme refuge sûr, voire, même, comme seule terre qui soit ferme, est devenu, pour Saint-John Perse, une opportunité d'investissement du principe de l'approfondissement de l'examen de ses rapports au monde, à l'autre et à lui-même.

Dans *Exil*, deux dimensions se dégagent des sentiments qui sonnent comme une symphonie romantique. La première dimension est mélancolique et elle donne sur les ténèbres ; la seconde est optimiste et elle ouvre sur la poésie de l'exil en tant que phénomène existentiel. A ce propos, STATIE Salah fait le lien, de façon très claire, entre poésie et exil. Il dit :

L'exil est une dimension fondamentale de la poésie (...) et ce dans la mesure où l'exil est non pas un déplacement physique, mais bien une attitude devant le monde, devant la société, devant la langue (...) qu'est-ce qu'une quête, qu'est-ce qu'une recherche ? C'est l'exil inversé, puisque celui qui cherche va, pour trouver une signification, se déplacer d'un lieu à un autre, en fonction d'une difficulté d'être qu'il rencontre et qui s'oppose à lui. Sinon il ne partirait pas, sinon il resterait enraciné là où il est.<sup>180</sup>

De cette citation, nous pouvons déduire que l'expérience de l'exil est dynamique et contradictoire car elle est à cheval sur l'ici et l'ailleurs, sur le présent et le passé, sur l'espoir et le désespoir, sur l'exclusion et l'inclusion. Elle met en conflit le moi et les autres à plus d'un titre, de là, proviennent ses limites, dont la fragilité psychologique en est une ; mais, aussi les richesses parmi lesquelles il y a le pouvoir de la création poétique. Ce pouvoir donne

---

<sup>180</sup> Habib El Hage, *Vieillir ailleurs, options identitaires et paroles d'aines d'origine libanaise*, Thèse de Doctorat en Sociologie soutenue à l'Université du Québec à Montréal et présentée en mars 2010, p.9. (Cf. la citation est de STATIE Salah. *La parole et la preuve*. Saint Nazaire. M.E.E.T. 1996)

libre cours à l'extériorisation qui dévoile ouvertement la nostalgie dans toute son étendue. Une nostalgie du temps, de l'espace et de la langue qui dénonce vivement le déracinement et les affres de l'exclusion et des humiliations subies dans le pays d'accueil, et qui déplore amèrement l'impuissance à préserver son libre arbitre.

Si l'exil représente allégoriquement la notion de la dépersonnalisation à travers la figure de l'étranger et à travers l'absence de points de repères fixes ; de son côté, l'écriture poétique cristallise cette dépersonnalisation et matérialise la dépossession de l'individu de ses attributs, mais dans une double intention. La première concerne le rétablissement des identités séparées et la deuxième s'intéresse au recouvrement de l'intégrité perdue. Dans ce cas, le poème opère des liens observables entre les entités du moi démembré et devient alors le catalyseur de ce remembrement.

Dans *Exil*, Saint-John Perse se sert de l'exilé qu'il représente comme prototype de l'être humain défini comme « exilé du Paradis ». La présence d'une faute initiale, écho du péché originel, engendre un parcours balisé de distances et de frontières et marqué de souffrances et de privations que seules l'écriture poétique et l'âme permettent de surmonter.

## **2. L'esthétique symboliste**

2.1. Le symbolisme et la transfiguration du réel.

2.2. La musique est l'expression idéale du symbole

Dans un univers qui ne cesse de tirer vers le bas, Saint-John Perse refuse de capituler et s'engage à s'exprimer dans une forme qui n'est pas l'apanage du commun des mortels. Ainsi, derrière la réalité banale de la vie, il cherche le secret de l'être et du monde à travers l'imaginaire. Il décide de noyer sa subjectivité romantique dans une écriture symboliste qui allégorise son état d'âme rêveusement accablé, transmue ses affres dans le connoté, du coup cette âme devient une évocation de paysages tourmentés.

Cette esthétique, qui élit domicile dans la solitude et dans l'incommunicabilité, conçoit le poète comme un être qui voit et non pas comme quelqu'un qui doit, ce qui nous permet de rejoindre Rimbaud, le premier qui s'est fait voyant, médium chargé de capter les signes du monde invisible et d'évoquer la vie spirituelle par un système de correspondances et de symboles. Il dit dans sa célèbre lettre :

Je dis qu'il faut être voyant, se faire voyant. Le poète se fait voyant par un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens. Toutes les formes d'amour, de souffrance, de folie ; il cherche lui-même, il épuise en lui tous les poisons, pour n'en garder que les quintessences. Ineffable torture où il a besoin de toute la foi, de toute la force surhumaine, où il devient entre tous le grand malade, le grand criminel, le grand maudit, - et le suprême Savant ! - Car il arrive à l'inconnu ! - Puisqu'il a cultivé son âme, déjà riche, plus qu'aucun ! Il arrive à l'inconnu ; et quand, affolé, il finirait par perdre l'intelligence de ses visions, il les a vues ! Qu'il crève dans son bondissement par les choses inouïes et innommables : viendront d'autres horribles travailleurs; ils commenceront par les horizons où l'autre s'est affaissé!<sup>181</sup>

Ce voyant n'est pas le prophète romantique, mais le poète symboliste qui a une idée très exigeante de la poésie qui lui dicte une mission précise : cultiver l'extraordinaire sans se soucier des conventions, à seule fin de transfigurer le réel. Donc, il doit renouveler sa perception pour voir le monde avec une candeur originale. Cette mission n'est pas un divertissement, mais une quête d'une langue qui reflète le sens mystérieux du monde : l'inconnu.

---

<sup>181</sup> RIMBAUD, Arthur, *Op. Cit.*, p. 246

De là, elle n'est pas instinctive mais intellectuelle, du moment que le poète travaille à créer un langage poétique nouveau en évitant les descriptions réalistes. Pour respecter le mystère, il n'utilise pas les mots pour ce qu'ils signifient mais pour ce qu'ils suggèrent. Ils deviennent des symboles qui assurent la correspondance entre le monde visible, plus banal et plus plat, et le monde invisible, plus vrai et plus pur.

Comme nous avons parlé d'écriture symboliste et de symboles sans avoir défini auparavant le mouvement, nous jugeons pertinent de le présenter, pour ne pas laisser le lecteur dans la confusion et pour établir avec lui un terrain d'entente, à travers quelques définitions que voici. Pour Jean Moréas le symbolisme est :

Ennemie de l'enseignement, la déclamation, la fausse sensibilité, la description objective », la poésie symbolique cherche à vêtir l'idée d'une forme sensible ». Le symbolisme prône métaphysique, mystère, voire mysticisme. Le sujet a désormais de moins en moins d'importance, il n'est qu'un prétexte. Si cette citation met l'accent sur deux concepts à mon avis essentiels à savoir « mystère » et « mysticisme »<sup>182</sup>

Quant à George Albert Aurier, il le résume à certains aspects. Il en dit dans *Mercure de France* 1891.

L'œuvre d'art devra être premièrement idéiste, puisque son idéal unique sera l'expression de l'idée deuxièmement symboliste puisqu'elle exprimera cette idée en forme, troisièmement synthétique puisqu'elle écrira ses formes, ses signes selon un monde de la compréhension générale, quatrièmement subjective puisqu'elle l'objet n'y sera jamais considéré en tant qu'objet mais en tant que signe perçu par le sujet, cinquièmement l'œuvre d'art devra être décorative<sup>183</sup>

Le dénominateur commun à ces deux définitions est que le symbolisme est moins un phénomène artistique qu'un effet d'interprétation critique dans le

---

<sup>182</sup>MOREAS, Jean, *Le symbolisme*, Supplément littéraire paru dans *Le Figaro*, le samedi 18 septembre, 1886, p.1-2.

<sup>183</sup>AURIER GABRIEL-Albert, *Œuvres posthumes*, édition du *Mercure de France*, Paris, 1891, p.211.

discours littéraire, autrement dit, le symbolisme a vu le jour sous la plume de la critique par un discours descriptif évaluatif et interprétatif. Donc, ce mouvement n'est pas unitaire, il s'articule à l'échelle esthétique individuelle, ce qui renforce Saint-John Perse dans le déni de toute attache à une tradition ou à une filiation esthétique explicite. En déniaient toute école, il s'inscrit dans le particulier et prend place, non dans l'histoire, mais dans le mythe de son propre surgissement et de son propre achèvement, à savoir dans la fondation de son empire poétique situé en marge de toute histoire littéraire.

### **1.1. Le symbolisme et la transfiguration du réel.**

Si, autrefois, la poésie était capable de sublimer le discours social et de donner un sens plus pur aux mots de la communauté, il n'est rien de tout cela, du fait que la littérature actuelle fait office d'alibi et installe le scripteur hors de la société. Devant cet état de choses, Saint-John Perse réagit en créant un langage qui permet de fuir le discours social.

Il le fuit, non par subversion ou par résignation, mais par fidélité à sa mission officielle de poète. Pour ce faire, il décide de changer de langue pour être sûr de rester incompris du commun des mortels, car il croyait que, pour rester à l'écart, les esprits supérieurs doivent répondre par l'emploi de quelques modes de langage mystérieux.

Ainsi, pareil aux symbolistes, il opte pour le monde intelligible,<sup>184</sup> en d'autres termes, il se détourne de la décevante réalité d'ici-bas et compose un ailleurs heureux qui exige du poète de voir l'invisible et d'entendre l'inouï pour pouvoir révéler la signification secrète des choses, de déchiffrer leurs analogies et de pénétrer l'intimité de tout. Dans ce sens, il justifie les propos de Jacques Charpier :

---

<sup>184</sup>Intelligible : Au sens large : ce qui peut être compris par l'intelligence (c'est le contraire d' « inintelligible »). Au sens étroit : ce qui ne peut être compris ou visé que par l'intelligence, jamais senti par le corps. Ainsi le monde intelligible chez Platon. C'est le contraire du matériel ou du sensible. COMPTE-SPONVILLE, André, *Op.cit.*, p.532.

La curieuse originalité de ce langage est qu'il soit une synthèse de la tradition et dépassement de cette tradition. Les éléments qui composent cette synthèse de ce fait, peu reconnaissables le poète les ayant modifiés selon sa personnalité.<sup>185</sup>

De cette citation, nous déduisons que le symbolisme apparaît comme un effort sans égal ayant pour mobile l'atteinte de l'essence de la poésie pour la libérer des fonctions qu'elle a jusqu'alors assumées (descriptive, narrative didactique, satirique...), comme des modes d'expression qui ne lui appartiennent pas en propre, et pour reconnaître que sa raison d'être n'est ni la description de la nature ni le chant du cœur, mais l'intuition d'une réalité supérieure qui est le sens même.

La souscription de Saint-John Perse à cette esthétique, dite symboliste, est perceptible au niveau de la forme dans laquelle il s'exprime, et repérable, au demeurant, dans l'ensemble des pratiques discursives, entre autres le symbole, le mot rare, la syntaxe entortillée et la musicalité.

### *Le symbole*

Le concept de symbole jouit d'une telle richesse de significations qu'il est associé à tous les emplois. Si nous proposons une définition, notre intention est de permettre au lecteur de se situer par rapport à notre raisonnement, soit pour y adhérer, soit pour le critiquer, selon sa propre sensibilité. Carl Gustav le définit ainsi :

Ce que nous appelons symbole est un terme, un nom ou une image qui, même lorsqu'ils nous sont familiers dans la vie quotidienne, possèdent néanmoins des implications, qui s'ajoutent à leur signification conventionnelle et évidente. Le symbole implique quelque chose de vague, d'inconnu, ou de caché pour nous.<sup>186</sup>

De cette définition, nous comprenons que le concept « symbole » possède des significations qui s'enrichissent continuellement, ce qui explique les

---

<sup>185</sup> CHARPIER, Jacques, *Saint-John Perse*, Gallimard, Paris, 1962, p. 125.

<sup>186</sup> JUNG, Carl Gustav, *L'homme et ses symboles*, Robert Laffont, Paris, 1964, p. 20.

confusions de sa compréhension et de son utilisation, et rend, par conséquent, sa définition, complexe.

En se basant sur l'autonomie du langage poétique, Saint-John Perse recourt au symbole qui refuse, par sa richesse, de se laisser enfermer dans les limites que l'intelligence humaine peut déterminer, même si cela génère une certaine obscurité. Selon lui, là où il y a symbole, il y a suggestion, rêve et mystère, ce qui participe d'une démarche nécessitant une initiation favorisant l'accès à une connaissance supérieure. Dans cette optique, il arrive souvent que les poèmes symbolistes semblent impénétrables voire hermétiques, mais le poète, en élu, se propose de dévoiler leurs mystères par le biais de l'élaboration poétique sans laquelle, ils resteraient inaccessibles, comme le reconnaît aussi Carl Gustav :

... un mot ou une image sont symboliques lorsqu'ils impliquent quelque chose de plus que leur sens évident et immédiat. Ce mot ou cette image, ont un aspect "inconscient" plus vaste, qui n'est jamais défini avec précision, ni pleinement expliqué. Personne d'ailleurs ne peut espérer le faire. Lorsque l'esprit entreprend l'exploration d'un symbole, il est amené à des idées qui se situent au-delà de ce que notre raison peut saisir. »<sup>187</sup>

Donc, le symbole, qui jouit d'une vie indépendante et d'une fonction unique, permet d'exprimer l'inexprimable, de forcer la nature à livrer son secret et de révéler ce qui se dissimule sous la diversité de ses aspects comme le dit Gilbert Durand « *Le symbole est une représentation qui fait apparaître un sens secret.* ».<sup>188</sup> En somme, il sert à forcer la vie universelle et à venir se fondre avec l'existence individuelle de celui qui l'interroge. De la sorte, le vocable « exil », employé plus de trente-trois fois dans le recueil *Exil* et désignant l'exil matériel, qui s'inscrit depuis longtemps dans la vie de l'Homme comme le laisse entendre le verset suivant :

Et le matin pour nous mène son doigt d'augure

---

<sup>187</sup>*Ibid.* p. 21.

<sup>188</sup>DURAND, Gilbert, *L'imagination symbolique*, PUF, Collection Quadrige, Paris, 2015, p.9.

parmi de saintes écritures.

L'exil n'est point d'hier ! l'exil n'est point  
d'hier ! « Ö vestiges, ô prémisses », *Exil*, p.152

n'est que le symbole d'un exil plus profond qui prend son origine dans la chute d'Adam et Eve, qui se réactualise avec la naissance et qui se prolonge à travers les circonstances de la vie qui ne sont que la forme visible de l'exil consubstantiel de l'homme, de l'exil ontologique qui prive l'être de tout : de son âme, de son être, de sa terre, de son identité et de sa langue.

Bien qu'il soit le symbole du dépouillement et de la fragilité d'une existence qui ne repose que sur le ténu, il est aussi le symbole de la vie et du mouvement qui lutte contre l'installation, l'accoutumance et le figement :

Ma gloire et sur les sables ! ma gloire et sur  
les sables ! ... Et ce n'est point errer, ô Pérégrin,  
que de convoiter l'aire la plus nue pour assem-  
bler aux syrtes de l'exil un grand poème né de rien,  
un grand poème fait de rien... *Exil*, p.151

Saint-John Perse considère, dans la douleur de l'arrachement et de l'éloignement, l'exil comme un privilège qui le sort de l'habitude et du figement et fait de lui un conquérant de sa vie et de ses pensées, toujours disposé et disponible à partir en aventures et prêt à éveiller les consciences.

### ***Les associations inattendues***

Saint-John Perse dispose des seules fulgurations de l'imagination, si bien que son œuvre poétique déploie, à longueur de poèmes, des splendeurs insolites qui peuvent éventuellement déconcerter. Cela apparaît dans ses associations bizarres qui relient des vocables entre lesquels il n'y a aucun lien en apparence, tel le mot « exil » qui est associé, dans un premier temps, aux instruments de musique dans un contexte militaire, ce qui ouvre la voie à

différentes interprétations sans que l'une d'entre-elles prenne le dessus sur les autres. Toutefois, avec un petit recul en arrière jusqu'à *Anabase* et à la lumière de la lecture des différents recueils du poète, nous pouvons déduire que la vie et l'écriture sont vécues, toutes les deux, sur le mode de la conquête intérieure :

... les tambours de l'exil éveillent aux frontières.

l'éternité qui bâille sur les sables. *Anabase*. p.112

De cette citation, nous inférons que l'exil stimule toute la volonté du poète à aller au-delà de ses limites et à retrouver un autre soi apte à dépasser les apparences tout en gardant la maîtrise de soi et en conservant la lucidité :

Ah ! toute chose vaine au van de la mémoire,  
oh ! toute chose insane aux fibres de l'exil : le pur  
nautile des eaux libres, le pur mobile de nos songes, » *Exil*, p.159

Et dans un deuxième temps, il est associé, dans le verset, au sable.

Et que toutes choses au monde lui soient vaines,  
c'est ce qu'un soir, au bord du monde, nous contèrent  
Les milices du vent dans les sables d'exil... ». *Exil*. p.152  
Portes ouvertes sur les sables, portes ouvertes sur l'exil. *Exil*. p.150

Cette mise en parallèle entre les sables et l'exil dans ces versets et la construction métaphorique de sables de l'exil témoignent de la présence d'un rapport analogique identifiant l'un à l'autre et laissant présager des signes précurseurs d'une écriture automatique chez Saint-John Perse. Dans cette association symboliste et quasi-surréaliste, le poète suggère que dans l'exil l'homme n'a aucun pouvoir sur les choses, encore moins sur lui-même

et sur son destin. Comparé à une arène sans évidence, l'exil décide du sort de l'homme comme le laisse entendre le verset :

*O sables, ô résines ! l'élytre pourpre du des-  
tin dans une grande fixité de l'œil ! et sur l'arène  
sans violence, l'exil et ses clés pures... Exil. p.161*

### ***Le mot rare***

Aux associations, s'ajoutent les termes rares qui définissent la forme que cherche Saint-John Perse en symboliste. Cette forme ne peut provenir que des mots seuls qu'il puise dans tous les domaines (géographie, géologie, minéralogie, botanique ou encore mythologique), ce qui renforce le caractère d'étrangeté que cette poésie affecte régulièrement. Mais, l'emploi des termes, inconnus du lecteur et introuvables dans les dictionnaires usuels, ont pour fonction d'orienter l'imagination et l'intellection du public vers de multiples réseaux connotatifs, d'échapper à toute référence aussi bien historique que géographique et d'aspirer à des transpositions relevant d'un ordre absolu. Prenons cet exemple, où intervient le mot « syrtes » :

*Que de convoiter l'aire la plus nue pour assem-  
bler aux syrtes de l'exil un grand poème né de rien,  
un grand poème fait de rien... Exil, p.151*

La compréhension du mot « syrtes » est tributaire de la compétence culturelle de tout un chacun, alors que son sens poétique s'établit dans une série de rapports analogiques et équivoques liés au statut du poète dans sa relation à l'écriture. Saint-John Perse s'emploie à tirer l'exil de sa torpeur pour qu'il devienne le catalyseur de la vie *via* l'écriture. Par contre, dans un autre exemple, tout en jouant de l'assonance, Saint-John Perse définit la fonction poétique à travers le lexique scientifique, en témoignent les vocables suivants: « le nitre » et « le natron »:

Le nitre et natron sont thème de l'exil. Nos  
pensers courent à l'action sur des pistes osseuses. *Exil*, p.170

Le nitre est le nom scientifique du salpêtre<sup>189</sup> désignant la poudre à canon, et le natron<sup>190</sup> est un carbonate naturel hydraté de soude utilisé par les Egyptiens pour la conservation des momies. Pour tout lecteur, l'absence de sens fait de ces deux matières des forces mystérieuses qui interviennent dans la poésie même. Dans ce cas, le non-sens signifie un autre sens que la suite du paragraphe éclaire, tout en respectant le référent d'un respect qui ouvre sur un sens autre :

L'éclair m'ouvre le lit de plus vastes desseins. L'orage  
en vain déplace les bornes de l'absence. *Exil*, p.170

Par la transposition du plan référentiel scientifique au plan poétique, le poète marque sa poésie de tension caractéristique de son écriture. Ainsi, il l'inscrit dans une dimension cosmique caractérisée par les ruptures. Pour bien traduire sa pensée, il assimile la convention à la momification qui permet de conserver

---

<sup>189</sup>Nitre: Nom masculin singulier, (vieilli) en chimie, salpêtre, nitrate de potassium. Nitration : Le remplacement d'un atome d'hydrogène d'un composé aromatique par un groupement nitré (- NO<sub>2</sub>) est généralement réalisé par l'action d'un mélange, en proportions convenables, d'acides nitrique et sulfurique concentrés. L'adjectif substantivé « benzénoïde » désigne cette importante famille de composés de la chimie organique qui renferment, dans leur squelette carboné, l'enchaînement du noyau benzénique. Mono ou polycycliques, porteurs ou non de groupements fonctionnels hétéroatomiques ou de chaînes latérales aliphatiques ou alicycliques, les composés benzénoïdes présentent, en commun, un ensemble de propriétés spécifiques qu'ils doivent à l'existence, dans leur structure, d'un système électronique  $\pi$  particulièrement stable, et dont le benzène offre l'exemple le plus simple. L'ensemble de ces propriétés est lié à la notion d'aromaticité. METZGER Jacques, « BENZÉNOÏDES », Encyclopædia Universalis [en ligne], consulté le 21 avril 2016. URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/benzenoides/>.

<sup>190</sup> Les Égyptiens utilisaient le \*natron, sel double de carbonate et bicarbonate de sodium, retiré des lacs salés, pour la momification, puis plus tard pour la fabrication du verre (2 000 ans avant notre ère) ; la chaux, comme actuellement, était obtenue par calcination du calcaire. Un acide est un corps capable de céder un ou des protons (une particule fondamentale chargée d'électricité positive) et une base est un corps capable de capter un ou des protons. Chacun a ses caractéristiques. Les acides ont une saveur aigre (l'adjectif latin *acidus* signifie « aigre », « acide »), et les bases une saveur particulière comme celle de la lessive (le terme d'alcali, nom générique des bases, dérive de l'arabe *al-kali*, « cendre de plantes », d'où l'on retirait par lessivage du carbonate de potassium). GAUTIER Yves, SOUCHAY Pierre, « ACIDES & BASES », Encyclopædia Universalis [en ligne], consulté le 21 avril 2016. URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/acides-et-bases/>

les chemins tracés par les savoirs et le renouveau à l'éclair et l'orage qui déplacent les frontières de ce savoir à travers la fulguration.

### *L'entortillement syntaxique*

Si nous nous amusons à répertorier, dans le détail, les patrons syntaxiques employés dans le recueil *Exil*, nous reconnâtrons l'impossibilité de le faire dans l'exhaustivité, vu qu'ils se renouvellent constamment, sans qu'ils optent pour un seul moule, et ce pour refléter fidèlement les états d'âme de l'exilé et suggérer une interprétation juste.

Ce que nous rencontrons, ce sont des phrases de tous les types et de toutes les natures, mais celles qui dominent sont les phrases nominales qui ouvrent parfois les poèmes comme au chant un :

Portes ouvertes sur les sables, portes ouvertes sur l'exil. *Exil*,  
p.150

A nulles rives dédiées, à nulles pages confiées.

La pure amorce de ce chant... *Exil*, p.152

« ... Syntaxe de l'éclair ! ô pur langage de l'exil ! *Exil*,  
p.169

Et qui véhiculent des sentiments universels que tout le commun des mortels peut comprendre indépendamment de tout contexte. Et pour leur donner plus de force, Saint-John Perse se plaît à les répéter à intervalle irrégulier, ainsi l'écriture gagne en capacité d'évocation et de suggestion.

A ces moules syntaxiques, alternent d'autres qui sont complètement différents. Ils se déclinent en phrases exclamatives et interrogatives :

O force errante sur mon seuil, ô Mendiant

Dans nos voies et sur les traces du prodigue ?

Le vent nous conte sa vieillesse, le vent nous

Conte sa jeunesse...Honore, ô Prince, ton exil ! *Exil*, p.155

Pour donner naissance à une syntaxe de l'émotion, une syntaxe qui se renouvelle au gré des sentiments et trace la courbe de l'immobilité du poète qui ne peut rester longtemps dans un lieu.

Effectivement, sous l'effet de l'inquiétude qui s'approprie son âme et du trouble qui s'empare de son esprit, toujours en quête, il lui arrive de perdre sa cohérence, ce qui marque son discours par un effet de rupture repérable dans les ellipses, dans les silences et traduite par une ponctuation, elle aussi, suspensive ; comme le confirment les trois points de suspension au début et à la fin des chants qui suggèrent que le texte poursuit une énonciation déjà entamée, et proposent parfois aussi un lien avec ce qui précède :

Voici que j'ai dessein encore d'un grand

poème délétible... *Exil*, p.159

« ... comme celui qui se dévêt à la vue de la  
mer, comme celui qui s'est levé pour honorer la pre-  
mière brise de terre *Exil*, p. 160

Il n'hésite pas à employer constamment les inversions les plus inattendues, ainsi l'ordre normal du sujet, du verbe et du complément est souvent inversé :

Etrange fuit la nuit où tant de souffles s'éga-  
rent au carrefour des chambres...*Exil*, p.157

Et quand se fut parmi les sables essorée la  
substance pâle de ce jour, *Exil*, p.158

A cette syntaxe, s'ajoute l'opposition des temps qui accentue l'aspect cassé de la construction. Ainsi, le passé simple et l'imparfait narratifs viennent s'opposer au présent de vérité générale dans un même contexte:

(...) et quand se fut parmi les sables essorée la  
Substance pale de ce jour,

(...)

Et qui donc était là qui s'en fut sur son aile ?

Et qui donc, cette nuit, a sur ma lèvre d'étranger

Pris encore malgré moi l'usage de ce chant ?

(...)

Ainsi va toute chair au cilice du sel, le fruit de

cendre de nos veilles, la rose naine de nos sables, et

l'épouse nocturne avant l'aurore reconduite...*Exil*, p.158

Par le biais de tous ces canons syntaxiques qui comprennent les parallélismes, les inversions, les ellipses, Saint-John Perse inaugure une syntaxe placée sous le signe de la dichotomie continuité /discontinuité correspondant au statut changeant de l'exilé, dont la vie est un chapitre ouvert de sacrifices comme l'affirme l'adverbe de temps « encore » qui exprime la persistance de l'état en cours :

« Que voulez-vous encore de moi, Ô souffle originel ? Et vous, que pensez-vous encore tirer de ma lèvre vivante, *Exil*, p.155

Et dont la fin n'est pas encore envisagée, du moins pour le moment actuel.

### **2.1. La musique et l'expression idéale du symbole.**

Comme la poésie est avant tout mystique, il n'est pas étonnant que tout poète veuille faire de sa poésie une musique, car de tous les arts, cette dernière est le plus apte à exprimer une expérience aussi bien heureuse que douloureuse, vu qu'elle est le moins affaissée sous le poids de la matière comme l'a dit Rimbaud :

Trouver une langue ; Du reste, toute parole étant idée, le temps d'un langage universel viendra ! Il faut être académicien, — plus mort qu'un fossile, — pour parfaire un dictionnaire, de quelque langue que ce soit. Des faibles se

mettraient à penser sur la première lettre de l'alphabet, qui pourrait vite ruer dans la folie !-

Cette langue sera de l'âme pour l'âme, résumant tout, parfums, sons, couleurs, de la pensée accrochant la pensée et tirant. Le poète définirait la quantité d'inconnu s'éveillant en son temps dans l'âme universelle : il donnerait plus — (que la formule de sa pensée, que la notation de sa marche au Progrès ! Enormité devenant norme, absorbée par tous, il serait vraiment un multiplicateur de progrès !

Cet avenir sera matérialiste, vous le voyez ; — Toujours pleins du Nombre et de l'Harmonie ces poèmes seront faits pour rester. — Au fond, ce serait encore un peu la Poésie grecque. L'art éternel aurait ses fonctions ; comme les poètes sont citoyens. La Poésie ne rythmera plus l'action, elle sera en avant.<sup>191</sup>

Du moment que Saint-John Perse était fasciné, depuis son jeune âge, par la musique, plus particulièrement par ses pouvoirs d'évocation et d'incantation, il n'a jamais cessé de la chercher et de la perfectionner. Reste à savoir ce qu'il faut entendre exactement par musique chez Saint-John Perse. C'est une question bien délicate, dans la mesure où il y a entre la musique que célèbre Saint-John Perse et la musique ordinaire un écart considérable. Pour lui, la musique extérieure n'est d'aucune utilité pour le poète, la musique qui l'intéresse est celle des forces qui meuvent des mondes de synesthésies se côtoyant dans un tout harmonieux et cosmique. Il compte la rejoindre dans la langue dont parle Rimbaud : une langue « *universelle* », « *de l'âme pour l'âme* » qui tient son essence de la poésie antique « *Au fond, ce serait encore un peu la Poésie grecque* » et qui a des fonctions nobles « *La Poésie ne rythmera plus l'action, elle sera en avant.* ».

Cette langue/musique aura comme levier le verset moderne qui n'a cessé de préoccuper la critique, car en se dégageant de son ascendance biblique et de son héritage, il a fait son entrée dans l'essence poétique après s'être affranchi des contraintes de la rhétorique, ce qui lui a rendu sa valeur originelle, qui le situe au-dessus de toutes les catégories génériques,

---

<sup>191</sup>RIMBAUD, Arthur, *Op. Cit.*, p.246

l'expression de l'âme. Ainsi, le verset se positionne avant les lois et les règles, non seulement par cette qualité de l'âme qui le rend à performer une communion, mais aussi, dans un âge où la parole précède l'entendement, par une qualité sensible et intuitive que la plupart des poètes ont remarquée. Jean Masaleyrat le définit dans les termes suivants:

Le verset désigne « toute unité de discours poétique délimitée par l'alinéa et que son étendue empêche d'être globalement perceptible comme vers. <sup>192</sup>

Nous avons jugé bénéfique de nous limiter à cette définition pour la simple raison qu'elle constitue le point de départ de différentes précisions qui vont suivre dans les propos de Serge Linares:

Depuis le début du xx<sup>ème</sup> siècle, il désigne toute suite verbale qui, au moins une fois dans un poème, excède la dimension maximale d'un vers. <sup>193</sup>

De Christian Doumet :

[ ... ] Unité constitutive du discours poétique délimitée par l'alinéa, non rimée et d'une longueur telle qu'elle ne saurait être perçue globalement comme du vers. Le verset peut être ou non métrique selon qu'on est ou non en mesure de le découper en mètres identifiables. <sup>194</sup>

Et de Gérard Dessons :

N'étant pas tenu au retour à la ligne, le verset n'a pas la longueur comme paramètre distinctif. [...] Comme il n'intègre pas dans sa spécificité cette idée de "ligne", caractéristique du vers, il doit son unité à son organisation rythmique, qui nécessite donc d'être plus "serrée" que celle du vers <sup>195</sup>

La conclusion que nous pouvons déduire de toutes ces propositions consiste à dire que le verset, tirant son origine de la Bible et souvent appartenant au domaine de l'invocation, est une unité de l'ordre du paragraphe qui débute par

---

<sup>192</sup> MAZALEYRAT, Jean, *Éléments de métrique française*, Armand Colin, Paris, 2004, p. 28.

<sup>193</sup> LINARES, Serge, *Introduction à la poésie*, Nathan, Paris, 2000, p.73.

<sup>194</sup> DOUMET, Christian, *Dictionnaire encyclopédique de la littérature française*, « Verset », Paris, V. Bompiani et Robert Laffont, 1999, p.1055.

<sup>195</sup> DESSONS, Gérard, *Introduction à l'analyse du poème*, Nathan, Paris, 2000, p.105.

un alinéa et dépasse la ligne. Autrement dit, il peut être court ou long et sans rime. Son découpage n'est pas toujours celui de la prose. Formellement, il peut être considéré comme un vers libre, c'est-à-dire un vers sans métrique définie; toutefois, le retour à la ligne, usage poétique ordinaire, est pratiqué de manière non arbitraire. Le blanc du texte définit un sens particulier, ainsi qu'un souffle et un rythme du texte.

Son usage en poésie n'est tributaire d'aucune règle poétique, ce qui fait que chaque poète fait sienne cette forme de composition, et l'emploie dans un usage qui lui est propre. En effet, Saint-John Perse, l'un de ceux qui l'ont introduit dans la poésie moderne, possède, en propre, ses caractéristiques qui se reflètent dans sa conception profonde qu'il a de la poésie.

Pour lui, le verset, irrégulier et sans rime, offre à son énonciation une liberté que l'austérité des thèmes ne préfigure pas. Par son truchement, il tente de toucher une parole primitive qui exploite les ressources en tant que levier de l'ampleur déclamatoire. Selon ce point de vue, un verset non métrique est un verset qui cherche à retrouver, par tous les moyens, une forme purgatoire qui correspond au sujet, comme le soulignent les extraits suivants puisés dans *Exil* et qui reflètent parfaitement les sentiments du poète et l'inscription de leurs rythmes dans la vie et le chant:

« ...Toujours il y eut cette clameur, toujours  
Il y eut cette splendeur,  
Et comme un haut fait d'armes en marche par  
le monde, comme un dénombrement de peuple en  
exode, comme une fondation d'empires par tumulte  
prétorien, ha ! comme un gonflement de lèvres sur  
la naissance des grands Livres,  
Cette grande chose sourde par le monde et qui  
s'accroît soudain comme une ébriété.

« ... Toujours il y eut cette clameur, toujours  
il y eut cette grandeur,  
(...)  
« ... Toujours il y eut cette clameur, toujours  
il y eut cette fureur, *Exil*, p.154

Nous jugeons qu'il n'est pas besoin d'observer, dans ce recueil, tous les faits de langue qui appuient les effets rythmiques et musicaux, car cela exigerait de longs développements. Pour cela, nous nous contenterons de signaler quelques-uns parmi ceux qui marquent le plus nettement la musicalité, à savoir les figures de style, les interjections et la ponctuation.

### 2.1.1. Les figures de style

#### *Le parallélisme*<sup>196</sup>

Le système des parallélismes dans notre énoncé consiste en la répétition du segment phrastique : « *toujours il y eut cette clameur* » construit identiquement aux autres. Sa structure se fonde sur la juxtaposition : « *toujours il y eut cette splendeur* », « *toujours il y eut cette grandeur* », « *toujours il y eut cette fureur*, ». Le rapprochement entre les segments sur les plans syntaxique et phonétique participe aux effets de rythme à la fois sonore, prosodique et métrique.

#### *La paronomase*<sup>197</sup>

La paronomase, cette figure de style qui consiste à utiliser dans un même énoncé des mots qui ont une prononciation et une graphie presque similaires, mais une signification différente, est une figure reine chez Saint-John Perse. Il l'emploie massivement car ses jeux d'échos sonores lui offrent

---

<sup>196</sup>Disposition alternée de quatre termes repartis en deux séquences syntaxiques ( AB- AB),qui fait se correspondre deux à deux des éléments de même nature ou ayant même fonction syntaxique- cette structure étant généralisable à plus de deux paires de termes ( AB -AB -AB ...) BACRY, Patrick, *Op. Cit.*, p. 290.

<sup>197</sup> *Ibid.*, p.212.

une alternative à la rime et produisent un effet d'harmonie intérieure, origine d'une musicalité intrinsèque au chant :

« ...Toujours il y eut cette clameur, toujours

Il y eut cette splendeur

(...)

« ... Toujours il y eut cette clameur, toujours

il y eut cette grandeur,

(...)

« ... Toujours il y eut cette clameur, toujours

il y eut cette fureur, *Exil*, p.154

Ainsi, musique du verbe et musique du verset se conjuguent.

### ***L'allitération<sup>198</sup> et l'assonance<sup>199</sup>***

Ces deux figures rhétoriques consistent dans la répétition d'un même son en début ou à l'intérieur de deux ou plusieurs mots qui se suivent. L'allitération est la répétition de sons consonantiques identiques ; alors que l'assonance est la répétition d'une même voyelle.

Ces deux figures, sont maniées avec virtuosité, sinon dans le recueil en question, du moins dans l'extrait retenu comme exemple, à tel point qu'ils donnent naissance à un effet musical mimant le représenté. Ainsi, le jeu des combinaisons sonores, qui tend à nous inspirer un rapport entre le sens du chant et l'effet d'insistance inscrit dans sa matière sonore, crée cette harmonie imitative.

Les versets de notre segment cité *supra* exploitent aussi bien les allitérations en /s/, en /m/ et en /r/ pour faire ressortir l'idée de la contradiction dans laquelle vit le poète et l'idée de la rumination mentale

---

<sup>198</sup> *Ibid.* p. 278.

Allitération : retour d'une sonorité consonantique à intervalles rapprochés, plus spécialement à l'initiale des mots.

<sup>199</sup> *Ibid.* p. 281.

Assonance : retour d'une sonorité vocalique à intervalles rapprochés.

qui trahit sa nostalgie et sa douleur ; que les assonances en /y/, /u/ et en /œ/ pour signifier la durée du phénomène dans le temps, surtout qu'elles ont en commun un degré d'aperture plus élevé que les autres voyelles. Tous ces jeux de sonorités ne se contentent pas de fournir une imitation expressive du sens, ils semblent engendrer l'idée même de sorte que la hiérarchie admise entre forme et signification se trouve renversée et le texte progresse par associations de sonorités plus que par l'enchaînement des idées, ce qui éloigne les versets du langage courant et dynamise la voix avec leur intonation.

### *Les interjections*<sup>200</sup>

Les formes interjectives, ces mots-phrases qui sont des mots d'une seule syllabe et qui sont toujours suivis d'un point d'exclamation, expriment des sentiments. Elles sont en rapport étroit avec le style nominal. Dans le texte qui nous intéresse, nous les rencontrons presque souvent dans des constructions dépourvues de verbes et accompagnées d'un substantif ou d'un adjectif. Elles expriment, dans un style soutenu, une apostrophe ou une invocation qui renforcent la tonalité musicale :

Sifflez, ô frondes par le monde, chantez, ô

Conques sur les eaux ! *Exil*. p.151

Ö force errante sur mon seuil, ô Mendiante

dans nos voies et sur les traces du Prodigie ? *Exil*, p.155

---

<sup>200</sup>L'interjection est un terme autonome qui n'a pas de fonction au sein de la phrase. Il peut jouer à lui seul le rôle d'une phrase. Ainsi le grammairien André Goosse réunit les interjections avec certains mots, classés traditionnellement comme adverbes, tels que merci, bravo, oui... au sein d'une même classe, celle des mots-phrases.

La ponctuation a pour but l'organisation de l'écrit grâce à un ensemble de signes graphiques. Elle a trois fonctions principales. Elle indique des faits de la langue orale, comme l'intonation ou les pauses de diverses longueurs (indications prosodiques). Elle marque les degrés de subordination entre les différents éléments du discours (rapports syntaxiques). Enfin elle précise le sens et définit les liens logiques entre ces éléments (informations sémantiques). Destinée à faciliter la compréhension du texte, elle est un élément essentiel de la communication écrite<sup>1</sup>. Grevisse Maurice et André Goosse, *Le Bon Usage : grammaire française*, éditions DUCULOT, Bruxelles, 2011, p. 124, §116

### ***La ponctuation***

La ponctuation, ensemble de signes indiquant à l'écrit les pauses et les changements dans l'intonation, permet à Saint-John Perse de conduire sa voix correctement et d'ajuster sa prononciation en fonction de ses sentiments. Elle joue un rôle musical au sein de la déclamation. Son utilisation prolifique traduit les émotions du poète. A travers elle, il donne à son chant les grâces du langage, au moyen d'une musicalité créée par les points mineurs, qui rythment les paroles, et par l'utilisation savantes des points majeurs, qui à travers les modalités d'énoncé, épousent les passions. Le nombre exceptionnellement grand des points d'exclamation en donne une idée :

Ö sables, ô résines ! l'élytre pourpre du des-  
tin dans une grande fixité de l'œil ! et sur l'arène  
sans violence, l'exil et ses clés pures, la journée  
traversée d'un os vert comme un poisson des îles...  
Midi chante, ô tristesse !... et la merveille est  
annoncée par ce cri : ô merveille! et ce n'est pas assez  
d'en rire sous les larmes...*Exil*, p.161

Ainsi, la dominance de la modalité exclamative donne lieu à une tendance qui rend la poésie à la tradition orale et la réinstalle dans le domaine du chant. Lequel chant la soustrait à l'écriture pour l'associer à la musique trempant ainsi notoirement la plume de Saint-John Perse dans l'encrier symboliste, et cristallisant deux visions antagonistes tirant respectivement le texte du côté visuel, le poème ; et du côté sonore, le chant.

Force est de constater combien le verset, solennel et romantique, a permis à Saint-John Perse d'exprimer pleinement le souffle qui lui est propre. Il a su l'utiliser, comme un espace privilégié de toute la poésie, dans le sens d'un élargissement de la prosodie et de la recherche d'un effet de souffle dynamique. L'adéquation entre cette forme et le chant déchaîné de l'état

d'âme auquel est dévolu le recueil *Exil* apparaît comme une évidence à tout lecteur. Il s'agit, bel et bien, d'une adéquation marquée entre une poésie de la grandeur et de la solennité avec une forme qui se prête en elle-même à ce type de registre.

Si la musique était sacrée, il lui semblait enviable d'être protégée de la foule vulgaire, d'abord pour son mystère et ensuite pour ses rythmes. Il faisait ses versets en compositeur plutôt qu'en poète, ce qui revient à dire qu'il se servait des mots comme de supports sonores.

Au terme de ce chapitre, nous pouvons considérer que l'esthétique symboliste chez Perse est une greffe faite sur le tronc de l'esthétique romantique. Elle a été motivée par le refoulement et l'asphyxie engendrés par la vulgarisation généralisée, considérée, fond et forme, comme de la poésie. Les moyens mis en œuvre pour l'atteindre sont, outre le symbole, les équivalences phonétiques, rythmiques et syntaxiques contredisant la linéarité du langage discursif et contribuant activement à l'agencement du rythme par l'association des termes rares, par la syntaxe contournée, les images, la suppression de la rime et l'invention du verset atypique dont Henri Meschonnic dit :

(...) Le discours poétique de Saint-John Perse est un discours en vers, en vers ininterrompus. C'est un vers polymorphe, qui est un vers symboliste, non celui de Verlaine, comme disait Larbaud, et parfois proche de l'alexandrin de Coppée [...] Il alterne le vers classique avec un alexandrin libéré, proche et distinct de celui de Verhaeren et d'Henri de Régner. C'est essentiellement un vers caractérisé par la fréquence de la "césure épique", et une coupe circonflexe.<sup>201</sup>

Lequel verset a donné beaucoup de fil à retordre aussi bien aux versificateurs qu'aux critiques littéraires. Qu'en dire des chercheurs débutants ?

---

<sup>201</sup>MESCHONNIC, Henri, « Historicité de Saint-John Perse », *La Nouvelle Revue Française*, 1 juin, Paris, 1979, p. 82.

### **3. L'esthétique surréaliste**

3.1. Le surréalisme et la déconstruction du réel

3.2. Le surréalisme et la représentation des fantasmes

Devant la corruption du réel et l'impuissance du langage symboliste à satisfaire son besoin d'épanchement, Saint-John Perse oriente sa poésie vers un mode d'expression, qui déconstruit le réel intenable, pour aboutir à un irréel sensible et vivable. Pour ce faire, il s'élève par la méditation et par l'imagination qui donne naissance à des éléments forts traduisant le réel tout en déplaçant les limites de la création. De cette manière, sans renoncer à l'inspiration romantique survenue lors de l'exil et exprimée sur un ton symboliste, Saint-John Perse poursuit son évolution sur la même tendance avec une nouvelle greffe, l'expression surréaliste, qui vient prendre sur la tige des poèmes du cycle provençal. De ce fameux cycle, nous prendrons deux recueils qui nous paraissent les plus représentatifs de ladite tendance. Il s'agit de *Chronique* et de *Chant pour un équinoxe* dont le point commun est le rapport au temps.

Le recueil *Chronique* a été écrit en 1957, il présente une nouvelle ère de l'œuvre poétique de Saint-John Perse qui coïncide avec le retour du poète en France, après ses dix-sept années d'exil en Amérique. Comme l'indique le titre, ce poème de la maturité pose la question du temps dans sa linéarité (le temps vécu, le temps qui se vit et le temps à vivre) sans que la relation se fasse selon un ordre chronologique. Pan d'une nouvelle sérénité, *Chronique*, qui étale une touche quelque peu intimiste dans l'œuvre du poète, est composé de huit chants consacrés à un vis-à-vis solennel avec la vieillesse selon une réelle mise en scène poétique déclinant les moments clés de ce rendez-vous avec la fin d'une existence.

Ces huit chants sont reliés par une vraie densité autour d'un parcours qui structure le rendez-vous d'une âme avec l'échéance d'une vie terrestre. Pareil à un monologue introduit par des guillemets, il comprend une partie introductrice véhiculant l'image de la splendeur et de la grandeur *via* le coucher du soleil, symbole de l'âge du poète :

« Grand âge , nous voici. Fraicheur du soir sur les

hauteurs, souffle du large sur tous les seuils, et nos fronts  
mis à nu pour de plus vastes cirques... *Chroniques*, p.389

et une partie centrale contenant six suites traversées d'un souffle de prestige où le poète dresse un bilan de sa vie au déclin du jour, tout en faisant, bien sûr, des allusions à l'état présent du monde. Il ose même y jeter un appel prophétique à l'humanité pour l'amener à considérer le tournant du cours de l'histoire moderne :

« Nous n'avons point tenure de fief ni de terre de bien-  
fonds. Nous n'avons point connu le legs, ni ne saurions  
léguer. Qui sut jamais notre âge et sut notre nom  
d'homme ? Et qui disputerait un jour de nos lieux de  
naissance ? Eponyme, l'ancêtre, et sa gloire, sans trace.  
Nos œuvres vivent loin de nous dans leurs vergers  
d'éclairs. Et nous n'avons de rang parmi les hommes  
de l'instant. *Chronique*, P.395

Ce bilan philosophique et métaphysique de sa vie personnelle et les leitmotifs du grand âge figurés par le soir sont le prétexte d'élargir une vision au monde entier, à un moment où tous les regards sont axés sur la valorisation des éléments naturels à travers la projection de sentiments existentiels sur un paysage particulier, motif romantique par excellence.

Si face au temps, les hommes, en général, et les poètes, en particulier, ne sont que des hommes ; et devant la finitude, ils sont encore moins, du fait qu'ils ne profèrent que des regrets, des craintes et des supplications avant de se résigner, comme en témoignent les vers d'Alphonse de Lamartine dans son célèbre poème *le lac* :

Ainsi, toujours poussés vers de nouveaux rivages,  
Dans la nuit éternelle emportée sans retour,  
Ne pourrons-nous jamais sur l'océan des âges

Jeter l'ancre un seul jour ?  
Ô lac ! l'année à peine a fini sa carrière,  
Et près des flots chéris qu'elle devait revoir,  
Regarde ! je viens seul m'asseoir sur cette pierre  
Où tu la vis s'asseoir !  
Tu mugissais ainsi sous ces roches profondes,  
Ainsi tu te brisais sur leurs flancs déchirés,  
Ainsi le vent jetait l'écume de tes ondes  
Sur ses pieds adorés.

Un soir, t'en souvient-il ? nous voguions en silence ;  
On n'entendait au loin, sur l'onde et sous les cieux,  
Que le bruit des rameurs qui frappaient en cadence  
Tes flots harmonieux.

Tout à coup des accents inconnus à la terre  
Du rivage charmé frappèrent les échos ;  
Le flot fut attentif, et la voix qui m'est chère  
Laisa tomber ces mots :

" Ô temps Suspends ton vol, et vous, heures propices !  
Suspendez votre cours :  
Laissez-nous savourer les rapides délices  
Des plus beaux de nos jours !

" Assez de malheureux ici-bas vous implorent,  
Coulez, coulez pour eux ;  
Prenez avec leurs jours les soins qui les dévorent ;

Oubliez les heureux.

" Mais je demande en vain quelques moments encore,

Le temps m'échappe et fuit ;

Je dis à cette nuit : Sois plus lente ; et l'aurore

Va dissiper la nuit.

" Aimons donc, aimons donc ! de l'heure fugitive,

Hâtons-nous, jouissons !

L'homme n'a point de port, le temps n'a point de rive ;

Il coule, et nous passons ! "202

Aucun de ces stéréotypes ne vient prendre place dans *Chronique*. Contrairement à Lamartine et à d'autres, Saint-John Perse est serein et fier de la force de son âme devant la mort. Il s'identifie à la poésie indomptable et imputrescible pour se détacher de sa figuration humaine et pour affirmer son être dans le souvenir de la vie.

De là, *Chronique* est un poème de la vie où Saint-John Perse n'est plus que lui-même, autrement dit, il est homme et poète. Dans ce poème du grand âge, où il s'élève haut et où il s'élanche dans des sphères métaphysiques infinies, il ne cesse de demeurer terrestre.

Il est aisé de constater combien *Chronique* s'éloigne de toute la tradition du propos poétique sur la vieillesse, puisque reprenant même le motif conventionnel du crépuscule, le poème en inverse littéralement la valeur pour attribuer à ce moment un afflux d'ardeur tout particulier qui marque les propos par une volonté méliorative.

---

<sup>202</sup> DE LAMARTINE, Alphonse, *Œuvres complètes, Les Méditations poétiques, le lac*, Gallimard, Paris, 1860, pp. 157-159. (Nous avons retenu ce long fragment parce qu'il évoque dans sa progression plusieurs thèmes romantiques, à savoir le souvenir du bonheur, le bonheur menacé, l'angoisse devant la fuite du temps, l'inquiétude face au destin, le désir de pérenniser l'amour et le bonheur qui sont éphémères, l'aspiration à l'éternité...)

Le grand âge dénote bien évidemment l'âge avancé ; toutefois, il connote également la sagesse et la grandeur, car ce moment de l'aboutissement d'une vie est pour le poète celui d'un renouvellement des forces vives. Le paradigme peut prêter à confusion, mais, le recueil fait effectivement résonner dans le chant même de la vie déclinante, le ferment d'une profonde renaissance, car il s'agit d'atteindre en ce moment précis, la quintessence de l'énergie vitale pour en emplir le temps humain.

La saisie de cette énergie tire profit, en l'occurrence, de tout l'itinéraire accompli antérieurement. Elle se réalise donc sur le registre premier d'un bilan de l'action humaine qui compte plus que les réalisations elles-mêmes. L'acquis essentiel est celui de la liberté qui a conditionné l'action, mais le désir de la conquête est bien supérieur à toute œuvre achevée. En cela, l'homme est confronté peut-être en ce grand âge au vertige du temps.

Si le rapport au temps n'apparaît pas clairement dans les autres recueils car il y coule en filigrane, dans *Chronique*, il exprime explicitement cet aspect de l'homme qui transcende le temps. Saint-John Perse, le contemplateur monté sur les collines de sa Provence, semble avoir sous les yeux toute la terre, toute sa vie, toute l'histoire de l'univers terrestre, et tire comme conclusion que l'homme sur terre restera toujours un étranger et que son âme ne se laissera jamais apprivoiser par le temps, ce qui laisse comprendre que l'être humain est fait pour la vie sur terre, tout en appartenant à un autre univers que Saint John Perse ne peut préciser dans l'immédiat ; un univers qu'il espère découvrir dans la mort. Du moment qu'il est sûr de trouver un au-delà, ses pensées naissent de l'expérience de la vieillesse qui a fini par affaiblir son être apparent sans pour autant pouvoir affecter son être profond.

Donc, les huit chants de *Chronique* correspondent parfaitement à l'engagement du poète qui consiste à exposer une vision du monde à travers une triade comportant exclusivement l'homme, la terre et le temps. A propos de ce poème, il dit dans le volume de ses Œuvres Complètes :

sous son titre chronique, à prendre au sens étymologique, 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 une confrontation au grand âge qui n'est pas une peinture poétisée de la vieillesse mais un regard fulgurant porté sur le parcours terrestre, au moment où se précise le face à face serein avec la mort, tel est le motif altier de chronique qui consacre l'unité du temps et sa plénitude vécue dans l'énergie fondatrice et réconciliatrice.<sup>203</sup>

A travers cette belle citation qui tient lieu d'un résumé concis et précis du recueil, Saint-John Perse présente *Chronique* comme une entité où se concilient tous les temps ponctuels de la vie en continuité agissante et y met au jour la science du destin humain et de la vie comme une seule longue phase irréductible aux périodisations sommaires. Tout le temps est présent au moment où s'énonce le rendez-vous qui motive le poème pour déboucher finalement sur l'intemporalité.

A partir de cette continuité temporelle à laquelle aboutit la vie, *Chronique* permet de situer la grande spécificité de la notion de transcendance chez Saint-John Perse, car bien sûr, cette sérénité alliée à cette ardeur, se conjuguent au moment même où l'homme doit se préparer par une dimension non seulement intemporelle, mais aussi éminemment supérieure. Et Perse reconnaît bien sûr la prééminence de l'âme sur le corps, il ratifie également la sphère de l'éternité, mais tout cela n'a rien à voir avec un quelconque registre religieux. La transcendance qui s'exprime incontestablement dans cette « outre mort » qu'il annonce, plonge ses racines dans l'immanence qui permet de cerner l'être au-delà même de la vie.

Si *Chronique* est un poème de temps, de la terre et de l'humanité, dont les parties sont soumises à la dialectique du mouvement, il est aussi un poème de la création poétique dans sa recherche transcendantale de l'éternité et sa saisie de l'être face à la mort continuellement repoussée voire même rejetée. Une création qui transforme le réel dans une liberté absolue : « *Nous*

---

<sup>203</sup> PERSE, Saint-John, *Op. Cit.*, p. 1133.

*étendons à tout l'avoir notre usage et nos lois* »<sup>204</sup>. Une liberté qui tire son exemple des étapes de la création du cosmos.

Cette intemporalité du chant créateur n'a rien à envier au surréalisme. Ainsi, tout en prolongeant la tradition romantique adoptée lors du cycle américain, précisément avec *Exil*, l'esthétique du cycle provençal reste celle de son époque étant donné que le poète a formulé le projet de faire éclater toutes les formes d'expression pour libérer les forces vives de la pensée. En poète moderne, il a toujours eu cette volonté de déformer le réel en situant ce qui semble laid ou beau dans un autre espace qui n'entretient aucun lien avec l'espace habituel. Du coup, il est perçu comme un poète élitiste, vu que le lecteur pense qu'il n'est compréhensible que par les intellectuels ancrés dans l'alchimie surréaliste.

Le surréalisme, ce mouvement extralittéraire, vise à libérer des contraintes d'une civilisation très utilitaire qui a astreint l'homme à un certain nombre de pratiques négatives, telles la platitude du réalisme confondant le réel avec la pauvre perception qu'il en a, la raison qui contraint l'esprit au conformisme et la littérature qui se limite à l'emprunt des sentiers battus. Par ses méthodes, Saint-John Perse cherche à secouer les individus à dessein de leur montrer leurs richesses intérieures et de les inciter à agir sur la réalité pour qu'ils la rendent conforme à leurs inspirations.

Avant de poursuivre nos propos, voici la définition donnée par André Breton à propos du Surréalisme, qui est avant tout un mouvement intellectuel, artistique et culturel du XX<sup>ème</sup> siècle ; né après la première guerre mondiale :

Automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale

---

<sup>204</sup>*Ibid.* p.398.

Le surréalisme repose sur la croyance à la réalité supérieure de certaines formes d'associations négligées jusqu'à lui, à la toute-puissance du rêve, au jeu désintéressé de la pensée.<sup>205</sup>

Cette définition, qui nous présente le surréalisme exclusivement à travers les techniques de son écriture, suggère une esthétique qui, rejetant implicitement l'art et la morale, révèle l'être profond.

Ainsi, si jamais, nous devons accepter que Saint-John Perse fasse partie de la famille surréaliste, nous devons tout de même nuancer qu'il en est effectivement un, mais avec un caractère rétif et des caractéristiques particulières, comme le dit la critique, puisqu'il cherche les sources de la poésie, que les surréalistes rejoignent dans la dictée automatique, par des voies qui lui sont propres et qu'il garde secrètes.

### **3.1. Le surréalisme et la déconstruction du réel**

Pour sa création poétique, il cherche, de façon méthodique, le surréel sous ses différents aspects et l'exprime de diverses manières créant par là un nouveau langage qui privilégie plusieurs procédés. Ainsi, si l'esthétique est généralement conçue comme une façon de sentir, de penser et de dire, l'adhésion de Saint-John Perse à telle ou telle esthétique est considérée comme une prise de position et conçue tantôt comme un système de choix et de comportements, tantôt comme une manière d'être.

Parmi ses procédés stylistiques qui nous permettent de souligner son adhésion partielle au mouvement surréaliste, nous nous intéresserons aux plus frappants comme les associations inattendues, les effets de surprises, les emprunts et les collages.

#### ***Les associations choquantes***

Les images les plus surréalistes d'apparence chez Saint-John Perse sont le fruit d'un long travail de recherche, de mémoire et d'écriture. Il lit,

---

<sup>205</sup> BRETON, André, *Œuvres complètes*, Gallimard, Paris, 1988, p. 328.

collecte et ajuste. Dans ses œuvres, et plus précisément dans ce recueil, nous nous trouvons confronté à des images sinon des plus fortes, du moins des plus contradictoires :

« Et ceci reste à dire : nous vivons d'outre-mort, et de mort même vivrons-nous. Les chevaux sont passés qui couraient à l'ossuaire, la bouche encore fraîche des sauges de la terre. Et la grenade de Cybèle teint encore de sang la bouche de nos femmes. *Chronique*. p.391

Où il rapproche des réalités diamétralement opposées qu'on a du mal à appréhender le sens. Pour le poète, de telles images peuvent parfois donner une force plus grande aux éléments qui recèlent le réel, car elles obéissent à une dynamique de la destruction qui transforme le réel lui-même en déplaçant ses limites. Dans ce sens, l'image ne constitue pas un but en soi dans la poésie persienne, puisqu'elle n'est pas un ornement mais plutôt un instrument, qui, comme pour les surréalistes, permet, d'une part, la découverte de rapports cachés, et, d'autre part, de mieux connaître le monde. L'image devient médiatrice et assure une fonction cognitive. Il en dit :

Par la pensée analogique et symbolique par l'illumination lointaine de l'image médiatrice, et par le jeu de ses correspondances sur nulle chaîne de réactions et associations étrangères, par la grâce enfin d'un langage où se transmet le mouvement même de l'être, le poète s'investit d'une surréalité qui ne peut être celle de la science<sup>206</sup>

Dans cette citation, Saint-John Perse définit le surréalisme à sa manière. Il est, pour lui, le produit d'un ensemble de procédés alchimistes réunis dans un même contexte. Le style du poète prend forme et existence entre la préférence des images et la tendance toute nette à l'abstraction, le tout fonctionne au moyen de procédés alchimistes mettant en relation des mots ou des syntagmes

---

<sup>206</sup> PERSE, Saint-John, *Op. Cit.*, p.444.

sans outils syntaxiques reliés simplement par le biais de la juxtaposition tel que nous pouvons le constater :

« Grand âge, vous mentiez : route de braise et non  
de cendres... La face ardente et l'âme haute, à quelle  
outrance encore courons-nous là ? Le temps que l'an  
mesure n'est point mesure de nos jours. Nous n'avons  
point commerce avec le moindre ni le pire. Pour nous la  
turbulence divine a son dernier remous... *Chronique*, p.391

Ceci a encouragé certains critiques à formuler des suppositions relatives à l'intérêt du poète pour le surréalisme et de voir en lui un surréaliste à distance. Parmi ces critiques, nous citons Monique Parent qui avance que :

De ses contacts avec le surréalisme, Saint-John Perse a gardé l'art de rapprocher les mots de façon surprenante et naturelle à la fois (...) celui aussi d'user d'images inattendues (...) Il ne s'est pas attardé à l'écriture automatique et ne s'est pas complu dans l'inspiration venue du subconscient. L'œuvre d'art est pour lui comme Paul Valéry ouvrage d'intelligence et de conscience<sup>207</sup>.

Dans cette citation, Monique Parent a le mérite de mettre en exergue les points de convergence et de divergence de Saint-John Perse avec le surréalisme. Ce qui laisse comprendre que, si le poète a adopté ce mode d'écriture, il ne l'a fait que partiellement et avec beaucoup de réserve. Aussi, il a négligé l'écriture automatique et l'inconscient, et a retenu les rapprochements fantaisistes et les images inattendues, car par le biais de ces associations, le surréalisme permet d'accéder au merveilleux surtout que le royaume des instincts fait naître des monstres surréalistes capables de mener vers des réalités plus hautes : le lecteur est face à une multitude de sens qui se répondent et dont il ne peut jamais être sûr et certain :

« Un soir de rouge et longue fièvre où s'abaissent les

---

<sup>207</sup>Parent Monique, *Saint-John Perse et quelques devanciers*, Klincksieck, Paris, 1960, p. 242.

lances, nous avons vu le ciel en Ouest plus rouge et rose,  
du rose d'insectes des marais salants : soir de grand erg,  
et très grand orbe, où les premières élisions du jour nous  
furent telles que défaillances du langage. *Chronique*, p.389

Dans ce cas, ce mode d'écriture se veut un mouvement initiatique et mystique qui fait office d'œuvre positive dans ce monde, et agit utilement sur le temps, tout en poursuivant ses investigations sur l'activité intéressante de l'esprit. La réalité et la surréalité interfèrent sans cesse et le travail du poète surréaliste est de démontrer l'unité de ces deux mondes en apparence si opposés pour développer la personnalité humaine.

### *Les emprunts*

Si pour Saint-John Perse la poésie n'est autre chose que la vie, « *la poésie est d'abord mode de vie-et de vie intégrale* », <sup>208</sup> il ne peut s'empêcher, comme il l'a dit, d'emprunter à la science son langage, sa précision et peut-être aussi ses méthodes, ce qui expliquerait l'abondance d'emprunts appartenant à tous les domaines. En se les appropriant, le poète les investit de sa force imaginaire, les épouse sous le trait de sa plume, pour les faire siens une fois pour toutes. Cette appropriation est, comme nous le verrons, double. Elle est thématique et stylistique et affecte le fond et la forme du poème à naître.

Une fois ces emprunts détachés de leur domaine, ils commencent une nouvelle vie et s'animent d'abord, dans les chants, comme une étape liminaire de la création ; puis, ils s'ordonnent dans les versets du poème naissant, pour se combiner enfin en sons et en images, en vue de déclencher la rêverie et de créer, par conséquent, un monde nouveau.

Saint-John Perse ne les emploie guère pour eux-mêmes, mais pour renvoyer à un savoir sur le réel, après avoir, bien sûr, détourné leurs sens en les plaçant dans un contexte insolite. L'emploi d'une nomenclature à la place

---

<sup>208</sup>PERSE, Saint-John, *Op. Cit.*, pp. 443-447.

d'une autre interpelle le lecteur-critique par cette proximité et par cette promiscuité de mots très divers qui soulignent la présence de l'incongruité et suscite chez lui des interrogations sur l'origine du mot :

« Grand âge, nous voici. Nous n'avions soin de roses  
ni d'acanthes. Mais la mousson d'Asie fouettait, jusqu'à  
nos lit de cuir ou de rotin, son lait d'écume et de chaux  
vive. De très grands fleuves, nés de l'Ouest, filaient à  
quatre jours en mer leur chyle épais de limon vert.  
*Chronique*, p.393

L'intrusion de mots trop précis et techniques tels que « acanthes, rotin, chyle et limon » témoigne, certes de ce goût pour le mot rare typiquement persienne ; mais, nous pouvons aussi lui trouver d'autres explications qui peuvent faire du poète un lexicographe qui, en plus de son désir de faire sien le vocabulaire adopté et adapté, il tend à enrichir les entrées lexicales des termes par des significations plus larges, plus généreuses, autrement dit trouver une autre sphère de connaissance, voire un nouveau territoire de nomination.

La reproduction décontextualisée, dans le poème, du lexique emprunté est la continuation logique de leur vérité et de leur matérialité probante. De ce fait, en les nommant, le poète, non seulement atteste de leur présence lexicale, mais, il atteste silencieusement et aussi activement leur appartenance à la classe subsumant des noms du langage, et attire l'attention sur les nombreuses fonctions qu'ils remplissent, entre autres, la reproduction de la simultanéité et de l'hétérogénéité du monde, la réinvention de nouvelles images poétiques et l'ironie sur le principe même de la littérature. Dans ce sens, Judith Schlanger confirme :

Si on ne pouvait pas emprunter les notions et déplacer les langages partiels d'un domaine à un autre, on ne pourrait pas concevoir autre chose, c'est-à-dire, penser.<sup>209</sup>

Ce déplacement, qui suppose une attention et une curiosité entières pour les domaines hétérogènes, est, donc, consubstantiel à la pensée et à la quête poétique chez Saint-John Perse. Toujours dans le même ordre d'idée, Pierre Van Ruthen dit :

Le vocabulaire spécialisé constitue la part intellectuelle d'une œuvre qui se veut affective, la part de travail sur une inspiration.<sup>210</sup>

Ce travail est, en grande partie, le fruit de lectures butineuses qui sont des exercices heuristiques où le poète réalise, par la médiation du vocabulaire et les greffes lexicales auxquelles il recourt, l'enrichissement du répertoire de la langue. Ce procédé d'emprunt, inspiré des techniques des peintres surréalistes, doit être envisagé selon l'angle du poète qui a une attitude plus ambiguë vis-à-vis des mots et du langage. Ce dernier est considéré dans l'imaginaire collectif des lecteurs, comme un virtuose du langage et de la parole. Il est tout aussi considéré comme adoptant vis-à-vis de ce langage une attitude fréquente de frustration relative aux défaillances de la langue. De ce fait, son action va s'avérer orientée vers l'impératif d'actualiser les infinies potentialités que recèle le réservoir langagier, en d'autres termes, il est à la fois celui qui va assurer le fonctionnement de la langue par son discours et qui, en même temps, va en révéler les carences par son extrême lucidité. D'ailleurs, en philosophie du langage, c'est par l'enchère lexicale que l'homme évolue du connu, du pensé qui reste impensé tant qu'il est informulé.

Toutefois, ce travail, qui est en grand partie le fruit de lectures butineuses et qui aboutit à des résultats des plus fertiles consistant en

---

<sup>209</sup>SCHLANGER, Judith, " *Dire et connaître* ", De la métaphysique à la rhétorique, éditions de l'Université de Bruxelles, 1986, p.100.

<sup>210</sup> VAN RUTTEN Pierre-M., *Le Langage poétique de Saint-John Perse*, Carleton Université, Ottawa, p.192.

l'enrichissement du répertoire de la langue, dérange tout lecteur démuné des compétences requises pour percer le mystère des procédés d'écriture, qui semblent, à première vue, prendre d'assaut les poèmes sans pour autant éclairer ou mettre en évidence l'esprit général du recueil. A ce sujet, beaucoup de passages font preuve d'une certaine obscurité et rendent le sens difficile, voire inaccessible, en raison de l'absence de la consultation des ouvrages critiques :

« Grand âge vous régniez... l'étage est le plus vaste,  
et le site si haut que la mer est partout - mer d'outre-mer  
et d'outre-songe et nourrice d'eaux mères : celle-là même  
que nous fumes, et de naissance, en toutes conques  
marines... *Chronique*, p.398

### **3.2. Le surréalisme et la représentation des fantasmes**

#### ***L'écriture quasi automatique*<sup>211</sup>**

Refusant toujours l'appartenance à toute école et l'adhésion à tout modèle normatif, l'écriture persienne produit souvent des poèmes novateurs qui défient les règles de l'art et transforment la réalité littéraire en exigeant des redéfinitions radicalement révolutionnaires quant aux idées, aux attentes et aux expériences à propos de la poésie.

En s'éloignant des règles asservissantes de la raison instrumentalisée, son écriture nous pousse toujours à explorer les zones d'ombre du quotidien, à dépasser les frontières du convenu, à transfigurer le banal et à nous laisser aller vers l'imprévu. Cette réjouissante quête des possibles, ce plaisir pris à parier modifient ses manières de voir, de sentir, de penser, tout simplement d'exister. Ainsi, par moult aspects, le texte s'assimile à l'écriture automatique.

---

<sup>211</sup> L'écriture automatique : mode d'écriture qui cherche à échapper aux contraintes de la logique. Elle a été utilisée par les écrivains du surréalisme. Inspirée des travaux de Freud, elle consiste à « écrire tout ce qui passe par la tête » de façon à libérer les rêves et les désirs de l'inconscient.

Laquelle écriture « associe [...] des signifiants dont les signifiés sont incompatibles »<sup>212</sup> et donne naissance à des énoncés grammaticalement corrects mais sémantiquement inintelligibles. Donc, l'écriture quasi automatique permet de déjouer les habitudes du langage, tout en favorisant les fantasmes que la morale ou le sens esthétique empêcheraient d'écrire :

Mon œuvre tout 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 l'abstraction, elle entend échapper à toute incidence personnelle.<sup>213</sup>

Dans ses longs poèmes à suites, à laisses, nous remarquons que les syntagmes générés par l'écriture automatique sont formés par la juxtaposition qui caractérise la syntaxe persienne :

« Le Ciel en Ouest se vêt comme un Khalife, la terre  
lave ses vignes au rouge de bauxite, et l'homme se  
lave au vin de nuit : le tonnelier devant son chai, le  
forgeron devant sa forge, et le roulier penché sur l'auge  
de pierre des fontaines. *Chronique*, p.402

Par le biais de ce rituel d'écriture, le poète fait surgir les sujets qui les obsèdent, et la fierté nostalgique sur le jeune âge transforme les perceptions et les sensations en images épiques.

Cette technique provoque un processus de condensation sensorielle et de fluidité de la parole et élève l'inconscient au rang de celui qui détient le verbe, du fait que les couleurs, signes sémantiquement primitifs, et les rythmes accélérés font fi de la raison. Cet effet de flot de mots est augmenté aussi par l'italique qui justifie sa volonté de démarquer la langue poétique, qui est sacrée et magique, de la langue prosaïque destinée simplement à

---

<sup>212</sup>RIFFATERRE, Michael, *La Production du texte*, éditions du Seuil, Paris, 1979, p. 222.

<sup>213</sup>PERSE, Saint-John, *Op. Cit.*, p.562.

l'information. Les majuscules, les parenthèses, les exclamations, mais aussi par les nombreux silences que sont les blancs, les points de suspension et la disposition spatiale. S'ajoutent à cela le type prophétique très présent dans les écrits automatiques traduit par le futur, le présent de vérité générale et les éléments de totalisation (les pronoms et les présentatifs). Cette façon d'écrire à fait sortir Ernst Bloch, le philosophe de l'utopie concrète, de son silence:

L'art est un laboratoire mais aussi une fête de possibilités exécutées ainsi que des alternatives expérimentées en elles, où l'exécution tout comme le résultat se présentent comme illusion fondée, c'est-à-dire comme pré-apparaître d'un monde accompli.<sup>214</sup>

### *Le collage*

Toujours sur sa lancée romantique, et après avoir magistralement chanté la noblesse dans *Chronique*, Saint-John Perse continue de réexposer, dans *Chant pour un équinoxe*, les qualités du Grand âge. Cette fois-ci, il le célèbre dans la solennité, mais surtout, dans la ferveur qui s'attache à cet achèvement de la vie. Le recueil tend non pas à apaiser la tension et l'exacerbation des forces vives que l'œuvre a toujours parcourues mais à concilier les mouvements contraires qu'elles ont manifestés entre profusion et concision.

Ce recueil, *Chant pour un équinoxe*, comprend les derniers poèmes de Saint-John Perse écrit entre 1968 et 1974. Deux d'entre eux, notamment *Chanté pour celle qui fut là* écrit en 1968 et *Chant pour un équinoxe* en 1971 sont publiés dans les *Œuvres Complètes* et édités de son vivant en 1972. Les derniers à savoir *Nocturnes* (1972) et *Sècheresse* (1974) sont intégrés à titre posthume dans *la Pléiade* en 1987. Les quatre poèmes du recueil sont indépendants les uns des autres, mais le thème de l'âge les fédèrent.

---

<sup>214</sup>BLOCH, Ernst, *Le Principe espérance*, Gallimard, Paris, 1976, p. 261.

Ces poèmes, mis à la portion congrue par la critique du moment qu'ils n'ont pas bénéficié du même traitement que les précédents, présentent des intérêts littéraires non négligeables, aussi bien par leur position marginale chronologiquement que par leur mode d'écriture, surtout *Chant pour un équinoxe* qui est représentatif du recueil à plus d'un titre.

Fait de versets courts, le poème aborde le rapport harmonieux existant entre l'homme et le cosmos sur la base de l'équilibre signifié dans la brièveté de l'énonciation par le vocable « équinoxe » qui dénote l'égalité de la durée du jour à celle de la nuit, et connote que les étapes de la vie du poète sont éclairées de la même façon par la raison. Pour exigü que soit son traitement, il semble être le plus représentatif de cette stratégie de la synthèse et du collage qu'Henri Béhar définit d'abord à la manière d'un dictionnaire,<sup>215</sup> puis y apporte des réductions:

Le collage, en poésie, s'exerce de la même façon qu'en peinture, bien qu'il ne soit pas aussi immédiatement perceptible. Il prend pour matériau tout fait le verbal, auquel il inflige toutes sortes de manipulations, mais aussi le textuel, le déjà-écrit, donc prêt à être déjà réutilisé.<sup>216</sup>

La reprise raccourcie de certaines thématiques dominantes dans les poèmes et les recueils antérieurs est tellement frappante qu'elle recentre l'intérêt sur le problème du langage poétique et sur son adéquation aux yeux du poète.

---

<sup>215</sup> Collage : n.m. Litt. (XXe s. du vocab. pictural) composition littéraire formée d'éléments divers, prélevés dans un texte préexistant. On distingue : Collant, le texte, intégral ou partiel, qui fait l'objet d'une manipulation littéraire ; Collé, le texte qui reçoit une partie de texte emprunté ; Collage, désignant à la fois le procès qui consiste à sélectionner un texte, le découper et le restituer ailleurs, ainsi que le résultat de cette action. Si le collant figure inchangé dans le nouveau contexte, on parlera de « collage pur » (Aragon) ; s'il est modifié par inversion de termes, suppressions ou adjonctions, on le nommera « collage transformé » ; et autocollage s'il s'agit de la reprise d'un même texte ou, par le même auteur, d'un fragment antérieur. Encycl. Introduction d'un fragment scriptural dans le discours, qui déclenche des phénomènes de lecture encore mal connus. En particulier, dès qu'il est perçu, le collage considère l'entier de la littérature comme un discours clos, fini ou finissant, dont les éléments peuvent permuter à l'infini. Certains auteurs ne se bornent pas au texte écrit, ils prélèvent des fragments de conversations, des clichés, des lieux communs. En tout état de cause, il s'agit toujours du langage de la double articulation à l'exclusion de tout autre système de signe.

BEHAR, Henri, « Le Collage et la pagure de la modernité », in *Cahiers du 20esiècle*, n° 5 (1975) ; repris in *Littéruptures*, L'Age d'Homme, « Bibliothèque Mélusine », Paris, 1988, p. 184.

<sup>216</sup>BEHAR, Henri, *Op. Cit.*, p. 133.

Dans ce poème qui clôt le parcours, il est question d'englober en une vision synoptique fulgurante la parole, jusque-là déployée, et de la projeter dans une sorte d'au-delà de la parole.

L'attachement à la vie est renforcé par la figure stylistique de la répétition qui reprend dans le poème les thèmes déjà évoqués de manière implicite ou explicite. La reprise ne se limite pas à ce qui vient de précéder pour contenir l'itinéraire dans le même ordre de son déroulement, depuis son début. Lequel itinéraire dépasse même les éléments naturels réunis dans *Exil*, à savoir la pluie et la neige, pour reprendre, presque dans le même ordre des recueils tous les thèmes dont il était question. Dans la première partie du poème, il reprend la pluie mais de manière différente :

Sœurs des guerriers d'Assur furent les hautes

Pluies en marche sur la terre : *Pluies, III*

( ... )

Amie, l'averse du ciel fut avec nous, la nuit de Dieu

fut notre intempérie, *Chant pour un équinoxe*.

Dans la deuxième partie du poème, après la pluie, le poète s'intéresse à plusieurs thèmes qui l'interpellent, notamment la neige, la nature humaine, l'enfance, la terre ... Il reprend toujours les mêmes sujets, mais de façon plus résumée qu'elle ne l'était dans les textes antérieurs. Tout ceci pour signifier qu'il s'agit continuellement de renaissance et de retour à la vie sous une forme nouvelle :

cette buée d'un souffle à sa naissance, comme

la première transe d'une laine mise à nu... Il neigeait,

et voici, nous en dirons merveilles : *Neiges, I*

Sire, Maître du sol, voyez qu'il neige, et le ciel est

sans heurt, la terre franche de tout bât : *Chant pour un équinoxe*

La voix des hommes es dans les hommes, la voix du  
bronze dans le bronze, *Chant pour un équinoxe*.  
... Et la tristesse des hommes est dans les  
Hommes, *Neiges, III*  
... par les chemins de la plus vaste  
terre étendez-vous le sens et la mesure de nos ans, *Neiges, III*  
Ô Terre, notre Mère, n'ayez souci de cette engeance :  
le siècle est prompt, le siècle est foule, et la vie va son  
cours. *Chant pour un équinoxe*  
Sinon l'enfance, qu'y avait-il alors qu'il n'y  
a plus ?... *Eloges, III*  
un enfant naît au monde dont nul ne sait la race ni  
le rang, *Chant pour un équinoxe*

Le thème de la neige, comme lieu d'une nouvelle genèse, se réactualise avec la même intensité et la même insistance sur la plénitude paradoxale, dans une expression supportée par un martellement de la négation.

[...] nul n'a surpris, nul n'a terni *Neiges 1*  
Et dans  
[...] un enfant naît au monde dont nul ne sait la race ni  
le rang, *Chant pour un équinoxe*

Force est de constater que le poème s'enrichit, verset après verset, par la reprise des éléments précédents et par leurs reformulations dans les versets suivants. Cependant, cette répétition, que nous pouvons considérer comme une remontée vers les sources, n'est jamais une répétition fidèle, car elle présente des variations qui sont à l'origine de la cohérence et de la cohésion du poème. A cet égard, si nous devons signaler que Saint-John Perse détient un pouvoir poétique dans l'écriture, nous abonderons dans le sens des critiques qui confirment à l'unanimité que c'est, bel et bien, celui de la

reformulation qui transforme complètement tout ce qui est répété pour lui donner une nouvelle vie dans une essence et une forme autres. Ainsi, progressivement, une métamorphose du même se réalise à travers une variété de canons syntaxiques et une riche nomenclature.

Cette métamorphose de la source intertextuelle sous la plume de Saint-John Perse suit donc des mécanismes scripturaux certains, engendrant une véritable stylistique transformative que le poète lui-même appelle création. Ainsi, le réinvestissement de l'élément repris obéit à des constructions syntaxiques et stylistiques qui le libèrent de son ancien patron syntaxique pour le verser dans un moule nouveau qui fait autant de place au blanc typographique, séparant la page en de si minces et compacts versets, à l'ellipse qui est nouvelle dans ce poème au sens où elle tranche sur celle qui dominait les autres poèmes. Nouvelle, elle l'est aussi parce qu'elle est à la fois sémantique et verbale, nouvelle, en fin parce qu'elle reprend en plus court et en plus fulgurant encore aussi bien les thèmes que les moules syntaxiques déjà réitérées à toute outrance dans les poèmes précédents :

L'effet de feedback est très important : arrivé à la fin de chaque poème, Le lecteur a encore en mémoire les premières lignes, les effets rhétoriques donc potentiellement nombreux.<sup>217</sup>

Cette façon de faire, chez Saint-John Perse, nous conduit à parler d'une forme particulière de l'intertextualité à savoir l'intratextualité, qui se produit lorsque un écrivain :

Réutilise un motif, un fragment du texte qu'il rédige ou quand son projet rédactionnel est mis en rapport avec une ou plusieurs œuvres antérieures (autoréférences, autocitations).<sup>218</sup>

Ainsi l'intraintertextualité se trouve à la croisée des chemins entre la production et la réception, puisqu'elle se penche sur les cas d'auteurs qui

---

<sup>217</sup>VALETTE, Bernard, « Introduction à la poétique de Saint-John Perse », in *Analyses et réflexions sur Saint-John Perse, la nostalgie*, ouvrage collectif, éditions Marketing, Paris, 1968, p.74-78.

<sup>218</sup>LETELLIER, Limat, N. et M. Miguet-Ollagnier, *L'Intertextualité*, Les Belles Lettres, Paris, 1998, p.27.

traduisent eux-mêmes leurs œuvres. Ce faisant, l'écrivain se pose à la fois comme créateur et lecteur étant donné qu'il est l'objet même de sa recherche.

A ce compte, le terme intratextualité nous semble davantage révélateur de la nature du type de l'intertextualité désignée. Toutefois, le préfixe « intra » peut à la fois signifier une intertextualité à l'intérieur d'un certain corpus, en l'occurrence celui d'un même écrivain :

Or, cette façon de se référer à ses propres créations et de construire ainsi des sortes de ponts entre tous ses livres [...] a pour effet de faire apparaître la production de l'écrivain comme un tout unifié [...]. Ces correspondances internes donnent en effet à l'ensemble de l'œuvre l'aspect d'un système cohérent [...].<sup>219</sup>

Ce phénomène de la mémoire textuelle explique un des fonctionnements innombrables et complexes de la démarche créatrice de l'écriture persienne, et s'accompagne d'une vertu herméneutique sur les recueils. Il éclaire les passages des poèmes antérieurs dont il garde et réinvestit le souvenir textuel, dans ce cas, le lien intratextuel livre souvent la clé pour l'interprétation des expressions difficiles, et il les enrichit des expériences précédentes aussi bien au niveau thématique que stylistique affectant pour ainsi dire le fond et la forme du poème à naître :

Il ne faut pas juger les livres un par un, je veux dire : il ne faut pas les voir comme des choses indépendantes. Un livre n'est jamais complet en lui-même, si on veut le comprendre, il faut le mettre en rapport avec d'autres livres non seulement avec les livres du même auteur, mais aussi avec des livres écrits par d'autres personnes.<sup>220</sup>

L'intratexte s'avère, donc, d'une grande richesse, car non seulement il témoigne d'une mémoire textuelle très vaste, mais aussi d'une œuvre ouverte où les frontières n'ont pas lieu d'exister, pour que la création ne se conçoive

---

<sup>219</sup> RICARD, François, « Jacques Poulin : de la douceur à la mort », in *Liberté*, vol. 16, n° 54, 1974, pp.97-105.

<sup>220</sup> POULIN, Jacques, *Volkswagen Blues*, Actes Sud, 1999, p.186. felix.cyberscol.qc.ca, consulté le 5 décembre 2015.

pas comme une activité synchronique, mais comme une présence diachronique comme le certifie Louis Hay:

Depuis la première capture du carnet, l'écriture est en circulation entre le souvenir et l'imaginaire, entre les images et les thèmes et entre les textes, qu'elle déplace et modèle à son gré. Elle forme un réseau qui irrigue l'œuvre entière, donne à déchiffrer sa logique, est le principe de tous les textes<sup>221</sup>

Ainsi, les relations intertextuelles et intratextuelles sont intimement liées dans le poème auquel elles confèrent un cadre mythique et une trajectoire créatrice. Elles produisent un jeu d'échos et de résonances entre les recueils, mais aussi à l'intérieur d'une seule œuvre littéraire. De poème en poème, ces traces mémorielles appelées références internes, montages et collages ou encore palimpsestes par la critique persienne, créent l'impression d'une œuvre unique et unie à tel point qu'en lisant les poèmes de Saint-John Perse, nous nous rendons compte que chaque poème est, pour ainsi dire, la division d'une seule grande œuvre. La convocation de tous les thèmes précédents est d'ailleurs l'indice d'une œuvre ouverte: aucune frontière étanche, mais une correspondance qui ne prend son sens qu'avec une continuité thématique et une évolution esthétique consacrées par le poème. Cette continuité, créée par l'architecture persienne, transforme son œuvre littéraire en une immense symphonie où tous les poèmes se répondent.

---

<sup>221</sup>HAY, Louis, « En amont de l'écriture », in *Carnets d'écrivains*, CNRS éditions, Paris, 1990, p.22.

L'approche de l'esthétique combinatoire dans cette troisième et dernière partie, nous a conduit à dégager un phénomène particulier dans la création poétique de Saint-John Perse, à savoir le brassage des esthétiques, que nous avons remarqué dans les recueils des cycles américain et provençal, notamment *Exil*, *Chronique* et *Chant pour un équinoxe*.

La combinaison de ces trois esthétiques (romantique, symboliste et surréaliste), est due, en grande partie, aux événements vécus par le poète, plus précisément l'exil qui a été derrière sa propension esthétique au romantisme. Laquelle esthétique a favorisé, d'une part, son épanchement, car elle lui a servi de moyen pour véhiculer sa mélancolie à travers des chants qui interpellent la conscience de l'homme; et d'autre part, la promotion de la liberté dans la création, de sorte que il a pu faire de son séjour en exil un moment de méditation sur ses différents rapports avec le monde, avec autrui et avec soi-même.

Toutefois, devant l'âpreté de l'expérience exilique, la conception romantique de la vie n'a pas pu satisfaire son aspiration profonde de poète à s'exprimer. Alors, il a préféré soulager ses souffrances romantiques dans une écriture symboliste. Une écriture à même d'allégoriser les tourments de l'exil à travers la connotation, qui fait fi des conventions, avec pour unique raison la transfiguration du réel par le biais d'un ensemble de procédés langagiers qui ont transformé sa création poétique en une quête d'une langue qui dévoile les secrets du monde. Parmi ces procédés, il y a le symbole qui établit le lien entre le concret et l'abstrait, le mot rare qui stimule la curiosité intellectuelle et incite à l'interprétation, et la syntaxe entortillée qui souligne la courbe des sentiments du poète, tout en soutenant une expression originelle qui se base sur l'éloquence rhétorique.

Encore une fois, face à la corruption du réel qui va croissant et l'impuissance du langage symboliste, à son tour cette fois-ci, à combler la soif du poète à traduire le fin fond de sa pensée, Saint-John Perse opte pour

l'esthétique surréaliste dans le but d'aboutir à un irréel sensible et vivable par la déconstruction du réel. Pour ce faire, il pousse, dans un premier temps, un peu plus loin les frontières de la création qui astreignent à la banalité, à la platitude et au stéréotype et cherche, dans un deuxième temps, le surréel et le traduit de plusieurs façons donnant ainsi lieu à un langage qui s'appuie sur les associations inattendues qui réunissent les contraires et activent la destruction du réel, sur l'emprunt qui entame un nouveau cycle de vie dans des combinaisons infinies contribuant à une écriture quasi-automatique qui se joue de la norme et de la morale, et sur les collages qui ont servi à la reprise, par des raccourcis, de certains thèmes évoqués dans les recueils antérieurs.

Ainsi, la violence des émotions a engendré une forme atypique et inclassable qui a favorisé la réconciliation des genres et des formes dans une poésie moderne unique qui a mis fin à des siècles de cloisonnement et de lutte à coups de manifestes. Les recueils *Exil*, *Chronique* et *Chant pour un équinoxe* témoignent respectivement de ce mariage générique qui a donné naissance à une esthétique de la fusion. Laquelle a véhiculé une conception romantique de la langue poétique et une vision unitaire du langage et du monde. En effet, elle a prêché l'abolition de toute catégorisation générique, partant, de toute distinction quelle que soit sa nature.

## **CONCLUSION**

Si l'Art n'est qu'un moyen pratique pour atteindre un but, l'esthétique, en tant que discipline définie au dix-neuvième siècle, est la mesure de cet Art et de l'évolution de sa pratique. Laquelle évolution est devenue possible grâce à plusieurs facteurs, parmi lesquels il y a les changements sociaux, idéologiques et philosophiques, qui ont affecté la pensée humaine.

Que notre travail de recherche aboutisse à la conclusion que l'esthétique persienne est évolutive, trouve son explication dans la prédilection du poète pour l'ensemble des procédés langagiers exploités dans ses recueils. Effectivement, tout au long de son parcours, elle n'a jamais cessé de s'adapter en fonction, d'une part, des événements qui ont marqué la vie du poète, et, d'autre part, des courants esthétiques qui se sont succédé au vingtième siècle.

Notre étude consacrée à « *L'évolution esthétique chez saint-John Perse entre réel et idéal* » a passé en revue les différentes couleurs de la création poétique de Saint-John Perse qui a eu comme point de départ l'esthétique lyrique et comme point d'arrivée l'esthétique combinatoire qui a marié l'esthétique romantique à l'esthétique symboliste et à l'esthétique surréaliste.

Si l'on devait penser au figement du poète sur une seule esthétique, ce qui reviendrait à croire que son évolution esthétique se limiterait à son développement de l'intérieur, nous devons nous détromper devant la cohérence logique de l'évolution esthétique dont la démonstration fait preuve. Non seulement nous pouvons parler d'évolution esthétique de l'intérieur, mais aussi de l'extérieur tout au long d'une carrière. Ceci, nous a conduit à confronter l'œuvre poétique de Saint-John Perse à son évolution, entendue au sens le plus large et le plus exigeant, à seule fin d'éviter le reproche d'une étude limitée de l'évolution esthétique. En conséquence, notre parcours, nous a révélé que l'évolution esthétique persienne s'est réalisée selon deux paradigmes principaux, à savoir les temps et les lieux.

Dans la première partie, consacrée au lyrisme dans le cycle antillais correspondant au recueil *Eloges* édité sous le premier pseudonyme Saint-Leger Leger, nous avons souligné l'adhésion du poète à l'esthétique lyrique. L'adoption de cette esthétique a coïncidé à la fois avec l'arrivée du jeune poète sur l'Hexagone, suite au tremblement de terre qui a bouleversé la vie de la famille, et avec les débuts de sa carrière poétique. De ce fait, pour transposer les souvenirs de son existence seigneuriale, tropicale et paradisiaque, Saint-Leger s'est inspiré de Pindare, auquel il vouait un respect quasi religieux, au point de décalquer sa poésie.

Grâce à la puissance de son verbe, Saint-Leger a pu déployer le monde de son enfance dans une estime supportée par les diverses formes de la célébration. Laquelle s'est ramifiée en trois branches, notamment la célébration du moi, la célébration des origines et la célébration de la nature. Pour ce qui est de la célébration du moi, Saint-Leger s'est vanté comme s'il était l'axe central du monde, autour duquel tournaient les autres astres. Cette centralité s'est déclinée à travers les figures emblématiques du médiateur, du poète et du prophète. Elles connotaient toutes la charge d'une noble mission, notamment la révélation du monde, son explication et sa célébration pour

l'exemple. Pour augmenter son statut, il a célébré ses origines familiales pour les biens qu'ils ont apportés à l'humanité d'outre-mer, leur célébration a cautionné son appartenance à une race noble et l'a rassuré dans son estime. De même, il a loué ses origines littéraires pour l'initiation et le discernement qu'elles lui ont procurés. En effet, elles lui ont permis de produire des merveilles grâce aux sentiments contradictoires d'admiration et de révolte qu'ils lui ont soufflés.

En ce qui concerne la célébration de la nature, Saint-Leger a tracé dans *Eloges* les contours d'une géographie unique qui a encadré ses évocations de joie et l'a fait rêver d'un /à monde édénique. Un monde qui a réuni les contraires et les a fondus harmonieusement recréant un décor où se sont côtoyées la flore et la faune. Il a célébré la flore tropicale, massivement présente dans *Eloges*, car elle a pleinement participé de l'essence des êtres et des choses, du fait qu'elle a exprimé une sorte de force irrésistible véhiculant la vie à travers tous les paysages. Il a rendu aussi hommage à la faune. Il l'a chanté et il a chanté également avec elle dans le but d'accompagner le rythme d'un univers orchestré par des créatures simples en apparence, mais riches en profondeur, avec lesquels Saint- Leger a établi des relations privilégiés. En animiste, le poète a attribué à chaque animal et à chaque plante un esprit, leur a insufflé une âme et les a dotés de sentiments, n'était-ce pas là l'expression singulière d'une affinité instinctive avec le cosmos et ses divers éléments ? Assurément oui ! D'ailleurs, son lyrisme qui prend appui sur l'amplification, ajoute foi à cela, surtout que cette dernière est connue pour être un levier fondamental de la célébration, elle n'a épargné aucun moyen langagier à dessein de relever le ton pour une expression le moins qu'on puisse dire subliminale.

Pour mettre toutes les chances de succès de son côté, Saint-Leger a bâti son empire lyrique sur le socle du verset pindarique, auquel il a apporté moult transformations. Il a exploité, à bon escient, ce support de l'ampleur

déclamatoire par excellence, dans le but d'élargir la prosodie de ses chants et de redynamiser leurs souffles de manière à ce qu'ils correspondent, le mieux possible, aux rythmes des éléments du cosmos et à la grandeur de sa figure de poète-prophète.

Dans la deuxième partie, réservée à l'esthétique épique dans le cycle asiatique se rapportant au poème *Anabase*, publié sous un deuxième pseudonyme littéraire, à savoir Saint-John Perse, nous avons observé une rupture avec l'esthétique d'*Eloges*. Le poète a délaissé l'esthétique lyrique pour l'esthétique épique, forme narrative longue à laquelle il a apporté beaucoup de renouveau aussi bien au niveau de la forme que du fond.

Au niveau de la forme, d'abord, il a libéré sa poésie du carcan de la versification ; puis, il a employé la première personne intégrant le narrateur et le héros, d'où la participation du narrateur dans le monde narré ; ensuite, il a introduit la dimension temporelle du présent, ce qui a donné lieu à l'enchaînement atemporel des faits; et enfin, il a mis en relief le plan littéraire comme plan structurel de l'épopée, par suite la structuration allait du plan merveilleux vers le plan historique.

Concernant le fond, nous avons relevé trois épopées superposées, particulièrement l'épopée personnelle, l'épopée historique et l'épopée poétique. Pour ce qui est de l'épopée personnelle, Saint-John Perse a relaté son parcours existentiel sous la forme d'un exploit, ce qui nous a conduit à rappeler, au passage, que dans l'épopée primaire le héros était un guerrier ; alors que dans l'épopée moderne, en particulier persienne, il est devenu l'objet central de son récit car il n'est question que de lui et de son âme à la conquête de l'authenticité qu'il doit atteindre par le biais de la démultiplication. Aussi, le mot héros dans *Anabase* a dépassé le sens ordinaire de personnage principal et a recouvert le sens de héros à multiples facettes qui organise son récit autour de nombreuses figures identificatoires pour faire entrer le parcours dans la dimension collective de l'histoire. Donc,

le vrai héros, représentant les différentes figures dans *Anabase*, est le poète qui a réorienté les propos du recueil sur lui et sur ses divers récits portant respectivement sur l'étranger, le conquérant et le poète. Cette évolution du personnage a donné au récit un caractère autobiographique ayant pour mobile la mythification de sa personne.

Concernant l'épopée historique, Saint-John Perse, en historien, a entrepris l'immersion dans l'histoire de l'humanité pour la commenter, la corriger et la redresser sur la base des conclusions tirées des civilisations antérieures et de la conjoncture d'alors. Pour surmonter la réalité en cours, Saint-John Perse a décidé de raconter l'histoire du vieux et du nouveaux monde, quoi que de manière déguisée, pour proposer un bilan et une méditation sur l'histoire comme champ de bataille. En effet, à travers le récit de l'histoire, il a invité à réfléchir aux enseignements moraux et politiques que l'homme pourrait tirer de l'action de ses semblables pour qu'il puisse éviter ce qui risquerait de réenclencher les souffrances et les échecs du passé. Pour lui, l'histoire est une source d'expériences et de sagesses où l'homme moderne doit puiser ses principes, ses idées, ses actes et son mode de vie. Elle ne doit pas se limiter à la lecture des événements ; mais, elle doit intégrer également les allusions relatives au temps passé, par-là, il prétend élaborer une pensée de l'histoire, libérer l'homme des déterminismes historiques au profit de la vie.

Pour le présent, il a proposé une morale et des valeurs qui s'opposaient à celles de l'existentialisme et du nihilisme. En poète humaniste, conscient de la valeur universelle de l'homme, il a privilégié le conscient sur l'inconscient et a préconisé l'humanisme pour assurer l'épanouissement de l'homme en affirmant sa foi dans sa dignité, dans sa grande valeur et dans la diversité de ses capacités.

Dans l'espoir d'un futur meilleur, il a donné suite au projet de son maître Aristide Brillant, à savoir l'unification de l'Europe. Il s'est basé sur la

communauté de foi et sur la langue universelle et a contourné les réalités politiques et géographiques dans cette immense aire qu'est l'empire de la poésie pour mettre fin aux conflits. Si certains de ses prédécesseurs, toutes identités artistiques confondues, se sont mobilisés pour entretenir le mythe du retour de l'âge d'or européen, Saint-John Perse s'est fait conquérant pour cette cause et a tenté de l'imposer par la force de la plume.

Quant à l'épopée poétique, avec *Anabase*, la poésie de Saint-John Perse a cessé d'être le reflet exclusif d'une conscience solitaire, et elle est devenue l'expression la plus aigüe de la conscience collective. Pour réussir ce pari, le poète a fait concorder la forme de son expression poétique à sa nouvelle vision et au genre propre à cette vision. De la sorte, la réflexion sur la création poétique a constitué un axe de travail essentiel ayant pour ambition la révolte contre le relâchement et la banalité, l'engagement pour le mouvement et la nouveauté et l'insubordination aux conventions et aux convenances.

Pour défendre l'autonomie de la création, il a décidé d'affranchir sa poésie de la soumission imposée par la modernité à l'histoire, et de la subordination de la littérature à des valeurs historiques ; à cet égard, il a chanté le changement à tous les niveaux. Premièrement, il a eu recours à l'étymon, à la fois origine et expression d'une métaphysique du langage, pour mieux se garantir de l'impureté lexicale. Il l'a considéré comme un moyen rhétorique formidable qui permet de tisser des liens secrets entre les mots et leurs correspondances cachées et assure la cohérence interne du texte. En faisant cohabiter les sens anciens et nouveaux dans un seul contexte, Saint-John Perse a recréé l'harmonie du monde à travers l'unité du langage ; deuxièmement, il a accordé l'importance au mot juste qu'il cherchait dans les usuels, au point que son écriture procédait d'une courte circularité qui allait du dictionnaire, gardien de l'authenticité des mots, au poème ; et du poème, garant de l'utilisation des mots, au dictionnaire.

A partir d'*Anabase*, Saint-John Perse a conduit simultanément la découverte de son être et l'exploration de son langage poétique. Sa position ferme contre l'impureté et l'hybridité dans la poésie a fait vivre le mot et lui a fait jouer pleinement son rôle au sein du discours, à savoir sa poétisation qui passe par la mise en liberté et la mise en exploitation de toutes ses propriétés. A cela, se sont ajoutées les figures de style, particulièrement l'amplification qui consiste à mettre en valeur, en soulignant de façon exagérée, soit les qualités, soit les défauts. Effectivement, pour renforcer ces propos, Saint-John Perse a exploité les différentes figures de style, qu'elles soient lexicales, syntaxiques ou figurales.

Dans *Anabase*, il n'a reculé devant aucune amplification lexicale. Son vocabulaire, riche et recherché, s'est constitué de mots qui étaient souvent abstraits, voire surréalistes et servaient à marquer l'intensité et l'accentuation, car ils n'étaient pas employés pour décrire mais pour nuancer. Pour augmenter davantage l'impact, il a cultivé également l'amplification syntaxique, qui est le prototype d'une figure combinée définie comme un feuilleté de figures diverses, où se font place toutes les associations possibles auxquelles se mêle l'amplification prosodique véhiculée confusément par les signes de ponctuation majeurs et mineurs, principalement les guillemets, les parenthèses et les points suspensifs considérés comme pendant à l'amplification énonciative actualisée par les apostrophes. A cela, il a intégré l'amplification figurale, indice tangible de l'évolution du langage, de son dynamisme et de sa vivacité interne, et il en a fait une assise à sa poésie qui s'est érigée contre l'arbitraire des normes ainsi que contre la tyrannie des règles. Il a conduit sa pensée loin de toute rigueur scientifique et a donné l'exemple d'une rhétorique qui s'est édifiée sur la contestation de la rationalité du discours. De la sorte, l'écriture de l'expansion et de l'excroissance infinies ne relève ni de l'ornementation complaisante ni de la

réflexivité satisfaisante. L'usage de la rhétorique s'inscrit dans le cadre d'une poétique dépendante d'une vision du monde.

Dans la troisième partie, vouée à l'esthétique combinatoire dans *Exil*, qui correspond au cycle américain, et dans *Chronique* et *Chant pour un équinoxe*, qui se rapportent au cycle provençal, nous avons remarqué que le poète a coupé court avec son élan épique et a versé dans l'esthétique romantique sur laquelle sont venues se greffer l'esthétique symboliste et l'esthétique surréaliste.

L'esthétique romantique a été imposée par la conjoncture politique. Le bannissement du poète de la France, par le régime en place, l'a plongé dans les affres de la souffrance nostalgique et l'a contraint à s'épancher dans une expression romantique qui a véhiculé son adaptation générale à tous les événements de la vie, sa faculté extraordinaire intense d'utiliser toutes les choses, son élévation au niveau du nécessaire et la poétisation de son destin et non sa maîtrise, somme toute l'art de vivre des romantiques. S'il a adopté cette esthétique, c'est parce qu'elle lui a permis de faire part de ses tourments, contrairement aux autres esthétiques qui ont limité sa liberté. L'esthétique romantique lui a laissé le champ libre à la volonté et, par ce fait même, à la fonction d'élargir l'espace de la liberté de création, car elle est l'idéal de toute poésie.

Selon Saint-John Perse, être romantique, c'est s'adresser spontanément au cœur de l'homme pour peindre ses états d'âme à travers un discours nostalgique référant au passé et au présent du poète. Mais, l'écriture romantique persienne n'est pas que plaintive, elle est aussi réparatrice. Par le biais du verbe, la situation s'est favorablement inversée et l'exil est devenu l'occasion d'approfondir le regard dans l'horizon du rapport à l'autre. Toutefois, la romantisation de l'existence n'a pas tenu longtemps dans un univers qui ne cessait de tirer vers le bas, ce qui a orienté Saint-John Perse, qui refusait de capituler, à s'exprimer dans une forme qui n'était pas

l'apanage du commun des mortels. Il a décidé de noyer sa subjectivité romantique dans une écriture symboliste qui a allégorisé son état rêveusement accablé et qui a transmué les affres dans le connoté ; du coup cette âme est devenue une évocation de paysages tourmentés. Pour ce faire, il a cultivé l'extraordinaire sans se soucier des normes à seule fin de transfigurer le réel. Cette nouvelle mission n'est pas un divertissement, mais une quête d'une langue qui reflète le sens mystérieux du monde. Une langue qui n'utilise pas les mots pour ce qu'ils signifient mais pour ce qu'ils suggèrent pour respecter le mystère. Ces mots deviennent des symboles assurant la correspondance entre le monde visible, banal et plat, et le monde invisible, vrai et pur, expriment l'indicible et forcent la nature à livrer son secret et à révéler ce qui se dissimule sous la diversité de ses aspects aidés en cela par le mot rare qui oriente l'imagination et l'intellection vers de multiples réseaux connotatifs, et renforce le caractère d'étrangeté et d'autre part par une syntaxe tordue qui épouse les sentiments universels et qui s'appuie sur les exclamatives et les interrogatives, modalités de l'émotion qui se renouvelle au gré du changement des sentiments et reflète l'inquiétude qui s'approprie l'âme du poète et s'empare de son esprit.

Cette syntaxe offre à son énonciation une liberté que l'austérité des thèmes ne préfigure pas. Par son truchement et sur la base du verset, il a tenté de toucher à une parole primitive qui exploite les ressources en tant que levier de l'ampleur déclamatoire qui trouve son expression dans les figures de style, tels les parallélismes, la paronomase, les allitérations, les assonances, les interjections et la ponctuation. Toutes ces figures ont joué un rôle musical car elles ont permis de moduler correctement sa voix et d'ajuster sa prononciation en fonction de ses sentiments.

Toutefois, devant la corruption du réel et l'impuissance du langage symboliste à satisfaire son besoin d'épanchement, Saint-John Perse a orienté sa poésie vers un mode d'expression qui, cette fois-ci, n'a pas transfiguré le

réel, mais l'a déconstruit, pour aboutir à un irréel sensible et vivable. Pour ce faire, il s'est élevé par la méditation et par l'imagination qui donnent naissance à des éléments forts traduisant le réel tout en déplaçant les limites qui astreignent l'homme à un certain nombre de pratiques négatives comme la platitude du réalisme, le conformisme de la raison et l'emprunt des sentiers battus. Pour sa création poétique, il a toujours cherché de façon méthodique le surréel sous ses multiples aspects et l'a exprimé de diverses manières créant par là un nouveau langage qui a privilégié plusieurs procédés langagiers, à titre d'exemple les associations inattendues, les emprunts et les collages.

Par les associations inattendues, il a rapproché des réalités diamétralement opposées que le lecteur avait du mal à appréhender. De telles constructions donnent aux éléments, qui recèlent de réel, une force plus grande, car elles obéissent à un dynamisme de la destruction qui transforme le réel lui-même en déplaçant ses limites. Ainsi, ces associations ne constituent pas un but en soi de la poésie persienne vu qu'elles ne sont pas un ornement mais plutôt un instrument qui permet de découvrir des rapports cachés et de mieux connaître le monde. Elles sont médiatrices et assurent une fonction cognitive. A ces associations, se sont ajoutés les emprunts qui ont pris une nouvelle vie dans les poèmes de Saint-John Perse. Ils se sont combinés en sons et en images en vue d'actualiser les infinies potentialités que renferme le réservoir langagier et d'assurer le bon fonctionnement de la langue par son discours tout en révélant ses carences.

Ces emprunts ont donné lieu à un semblant d'écriture automatique qui a permis au poète de déjouer les habitudes du langage et de favoriser les fantasmes que la morale empêchait d'écrire. Par le biais de ce mode d'écriture, il a décliné la rêverie de créer un monde nouveau et a fait surgir les sujets qui les obsédaient en s'appuyant sur le collage, reprise raccourcie de certains thèmes dominants dans les poèmes antérieurs. De cette façon, le parcours de Saint-John Perse a été repris dans le même ordre de son

déroulement, depuis le début jusqu'à la fin, grâce à la figure stylistique de la répétition qui a laissé croire qu'il s'agissait continuellement de renaissance et de retour à la vie sous une forme nouvelle.

Grâce au pouvoir poétique de la reformulation qui a transformé complètement tout ce qui a été répété pour lui donner une nouvelle vie dans une essence et une forme autre, la reprise n'a jamais été une répétition fidèle. Laquelle a expliqué un des fonctionnements innombrables et complexes de la démarche créatrice de l'écriture persienne, à savoir l'éclaircissement des poèmes antérieurs dont il a gardé et réinvesti le souvenir textuel. En effet, le lien intratextuel a souvent livré la clé pour l'interprétation des expressions difficiles et les a enrichis des expériences précédentes, aussi bien au niveau thématique que stylistique. L'intratexte s'est avéré, donc, d'une grande richesse, car, non seulement il a témoigné d'une mémoire textuelle très vaste ; mais aussi d'une œuvre ouverte où les frontières n'ont pas eu raison d'exister, pour que la création ne se conçoive pas comme une activité diachronique mais comme une présence synchronique.

Ces traces mémorielles appelées références internes ou collages ont créé l'impression d'une œuvre unique et unie à tel point qu'en lisant les poèmes de Saint-John Perse, nous nous rendons compte que chaque chant est pour ainsi dire la partie d'une seule grande œuvre.

## **GLOSSAIRE**

## 1-Terminologie persienne :

Si la critique persienne n'a pas pu trancher sur la terminologie à adopter pour désigner, avec précision, les différents éléments qui composent la poésie de Saint-John Perse, nous jugeons judicieux de nous limiter à ce qui est courant de peur de surcharger la nomenclature existante ou de la dénaturer. Ainsi la liste de notre registre se décline du recueil au verset par un souci didactique.

**Le recueil** : ensemble de poèmes inscrits sous un même titre. Ils peuvent être édités séparément ou dans un ordre différent. La distinction entre poème et recueil n'est pas toujours facile à opérer dans l'œuvre poétique de Saint-John Perse : *Images à Crusoé*<sup>222</sup> est un recueil à l'intérieur d'un autre, plus large : *Eloges*.

**Le poème** : ensemble reconnu pour sa complétude et son autonomie. Il constitue une œuvre titrée renfermant certaines subdivisions et formant un bloc. Il peut être édité séparément sans que son sens soit altéré (*Ecrit sur la porte*).<sup>223</sup>

**La suite** : subdivision préférée de Saint-John Perse. Elle est marquée par un chiffre romain centré en tête du texte. Le poème *Pour fêter une enfance*<sup>224</sup> compte plusieurs suites : suite I, pp.14-15, suite II, p.16-17

**La section** : ensemble qui contient une ou plusieurs lignes. Elle est isolée par un astérisque(\*). On ne la trouve pas dans tous les poèmes. A titre d'exemple, dans *Anabase*, elle segmente la suite une en trois parties ; et dans la suite deux, elle fait défaut :

Sur trois grandes saisons m'établissant avec  
l'honneur, j'augure bien du sol ou j'ai fondé ma loi.  
Les armes au matin sont belles et la mer. A nos

---

<sup>222</sup>PERSE Saint-John, *Eloges suivi de La Gloire des Rois, Anabase, Exil*, éditions Gallimard, Paris, 1960, pp 57-70.

<sup>223</sup>. Ibid.p.9.

<sup>224</sup> Ibid. 14.

chevaux livrée la terre sans amandes  
nous vaut ce ciel incorruptible. Et le soleil  
n'est point nommé, mais sa puissance est parmi nous  
et la mer au matin comme une présomption  
de l'esprit.

Puissance, tu chantais sur nos routes noc-  
turnes !... Aux idées pures du matin que savons-nous  
du songe, notre ânesse ?

Pour une année encore parmi vous ! Maître  
du grain, maître du sel, et la chose publique sur de  
justes balances !

Je ne hèlerai point les gens d'une autre rive.

Je ne tracerai point de grands  
quartiers de villes sur les pentes avec le sucre  
des coraux. Mais j'ai dessein de vivre parmi vous.

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

\*

...Or je hantais la ville de vos songes et j'arrê-  
tais sur les marchés déserts ce pur commerce de mon  
âme, parmi vous...<sup>225</sup>.

**La laisse** : ensemble qui contient un ou plusieurs versets. Elle est isolée du reste du texte par le saut d'une ligne :

---

<sup>225</sup> *Ibid.* pp. 110-111.

Oh ! c'est un pur sanglot, qui ne veut être  
Secouru, oh ! ce n'est que cela, et qui déjà  
berce mon  
Front comme une grosse «étoile du matin.

...Que ta mère était belle, était pale  
lorsque si grande et lasse, à se pencher,  
elle assurait ton lourd chapeau de paille ou de  
soleil, coiffé d'une double feuille de siguine.<sup>226</sup>

**Le verset** : unité de base délimitée par l'alinéa. Le passage du vers, utilisé dans les œuvres de jeunesse, au verset, suppose un gain dans l'amplitude moyenne de cette unité textuelle et une plus grande souplesse dans l'utilisation.

## 2 - Figures de style :

- **Accumulation** : emploi de termes de même nature grammaticale par juxtaposition sans mot lien et parfois sans progression par le sens. Elle sert à traduire une impression de désordre, de chaos et de foisonnement.
- **Allégorie** : est une figure de style qui représente de façon imagée une idée abstraite en la matérialisant. Elle fait appel au symbole et à la personnification.
- **Allitération** : est la répétition de sons consonantiques identiques dans un vers, ou une strophe. De façon générale, elle est employée pour son effet harmonique :
- **Amplification** : est le développement des idées tantôt par le lexique tantôt par la syntaxe et tantôt par les figures de style afin de leur donner plus d'expressivité.

---

<sup>226</sup> *Ibid.*, p.20

- **Anaphore** : est la reprise du même (mot ou expression) en début de vers ou de strophe. Elle est grammaticale lorsqu'elle substitue au nom un pronom ou une périphrase ; elle est stylistique lorsque les mêmes termes sont employés. Cette figure de style met en valeur une obsession ou une idée dont on veut convaincre les destinataires.

- **Aphorisme** : est un discours autosuffisant. Il peut être lu, compris et interprété sans l'aide d'aucun autre texte. Il est proche des figures de style.

- **Apostrophe** : est une interpellation soudaine, dans le cours de l'énoncé, d'une personne, d'une chose ou d'une idée que par là même on personnifie.

- **Assonance** : est la répétition d'une même voyelle ou d'un groupe vocalique dans un vers ou une strophe pour jouer sur la sonorité des mots et produire un effet d'imitation sonore.

- **Comparaison** : elle établit un rapprochement entre deux éléments à savoir le comparé et le comparant et ce sur la base d'une qualité qui leur est commune. Elle a pour fonction principale la mise en relation de deux univers différents à dessein d'expliquer.

- **Gradation** : elle organise des termes de même nature et ayant la même fonction grammaticale en fonction d'une courbe qui peut être croissante ou décroissante pour exprimer les divers degrés d'une même idée.

- **Énumération** : est la juxtaposition de mots séparés par des virgules qui consiste à détailler les différentes parties d'un tout qu'on décrit. Elle sert à accélérer le rythme, à créer le suspense et à souligner l'abondance.

- **Ellipse** : suppression de certains termes d'un énoncé pour le rendre plus ramassé et plus frappant sans altérer son sens.

**Interrogation oratoire** : est une figure de rhétorique qui ressort du pathétique. On s'en sert pour exprimer les émotions vives et intenses soit pour entraîner ou confondre l'auditoire.

- **Métaphore** : est considérée comme un raccourci de la comparaison car elle fusionne en un le comparé et le comparant ; autrement dit, c'est une comparaison sans outil. Elle désigne un être, un objet ou une idée par des termes qui conviennent à un autre être, à un autre objet ou à une autre idée, en s'appuyant sur l'analogie.
- **Métonymie** : est un procédé de symbolisation qui permet une concentration de l'énoncé. On ne nomme pas l'être ou l'objet mais on utilise un autre qui lui est proche (contenant /contenu, effet /cause, objet /origine, instrument/utilisation, réalité / symbole), car entre les deux termes existe un rapport de proximité.
- **Parallélisme** : est une construction syntaxique identique employée, dans deux propositions, deux phrases ou deux vers, pour mettre en évidence une similitude ou une opposition.
- **Paronomase** : une figure qui consiste à rapprocher dans une même phrase, côte à côte, des termes dont le sens est différent, mais le son est à peu près semblable. Ses aspects énergique, condensé et frappant donnent à l'expression plus de vigueur et font d'elle un procédé abondamment exploité dans la poésie.
- **Redondance** : le fait d'exprimer la même idée par une accumulation de synonymes, en d'autres termes dire sous différentes formes.
- **Répétition** : est la reprise d'un même mot ou groupe de mots. Elle porte différents noms selon sa place dans l'énoncé, entre autres la répétition simple (épanalepse), anaphore, epiphore, anadiplose, épanadiplose, concaténation...
- **Syllepse** : en grec, ce mot désigne le fait de prendre ensemble. Elle consiste à employer un mot à la fois dans son sens propre et dans son sens figuré (métonymique ou métaphorique). Le terme peut également se prendre dans une acception purement grammaticale sans relever des figures de style. Dans ce cas, il désigne un accord selon le sens (ad senum), et non selon la syntaxe.

Exemple : « une partie des chercheurs préfèrent la facilité à l'effort » au lieu de : « une partie des chercheurs préfère la facilité à l'effort. ».

- **Synecdoque** : cette figure est proche de la métonymie car ses mots sont, eux aussi, liés par un rapport d'inclusion dans lequel la partie représente le tout, l'objet la matière ou le produit le producteur.

### 3. Autres

- **Eloge** : témoignage favorable que l'on rend à quelque personne ou à quelque chose, en considération de son excellence, de son rang, ou de ses vertus.

- **Élégie** : genre poétique caractérisé par l'emploi d'une forme métrique, le distique élégiaque. Chez les Grecs, le distique élégiaque, loin d'être réservé à la poésie personnelle, était plutôt apprécié pour ses vertus gnomiques : « exhortations » morales et militaires, sentences sociales et politiques. Chez les Latins, il s'est spécialisé dans un « lyrisme modéré et fleuri » faisant « la plus large part aux émotions personnelles du poète ». On a continué, dans les littératures postérieures, à désigner du nom d'élégies des poèmes exprimant des sentiments tendres et mélancoliques, notamment les joies mais surtout les peines de l'amour.

- **Emblème** : représentation d'une figure à valeur symbolique. Il peut être un idéogramme, un animal, une couleur, une forme ou autre. Il n'est jamais libre et reste codifié par l'histoire culturelle. L'emblème diffère du symbole en ce qu'il est l'invention de quelqu'un qui l'imagine ou s'en sert à dessein en se fondant sur une liaison d'idées plus ou moins sensible.

- **Litanie** : terme générique qui désigne, dans le culte chrétien, plusieurs espèces de prières d'intercession. Celles-ci ont en commun une forme musicale caractérisée par sa simplicité formelle : alternance d'un soliste, qui chante des invocations, des demandes ou des acclamations, et de l'assemblée, dont la réponse est brève et uniforme, tant mélodiquement que

rythmiquement. Une telle structure est universelle et compte parmi les formes fondamentales de tous les cultes et de tous les temps.

- **Louange** : discours ou paroles par lesquelles on relève le mérite de quelqu'un, de quelque action, ou de quelque chose.

- **Prière** : elle est le « verbe » qui donne forme articulée au commerce d'abord indicible avec le divin ou le sacré. Verbe qui s'organise selon la cohérence des diverses croyances. Verbe qui accompagne souvent d'autres activités religieuses : offrandes et sacrifices, oracles, rites divers, jeûne. Mais précisément parce qu'elle est verbe, c'est-à-dire expression ordonnée et langage d'un être aux prises avec son destin, elle est la plus représentative des manifestations de la relation de l'homme avec une transcendance. Envisagée dans une perspective phénoménologique, la prière apparaît comme naissant d'un besoin qui pousse au recours. La croyance va préciser le recours possible et armer la prière de ses invocations, de ses arguments, bref de son langage. Grâce à elle, le besoin brut se structure en désir digne d'être présenté aux dieux.

- **Psaumes** : Le mot psaume vient du grec : on traduit par psalma l'hébreu mizmôr qui servait de titre propre à nombre de ces louanges. Les psaumes paraissent avoir été chantés avec accompagnement d'un instrument à cordes, lyre ou cithare. Ils sont surtout connus en Occident comme des pièces chantées ou « psalmodiées » dans les églises et les monastères. On sait aussi qu'ils tiennent une place importante dans la liturgie de la synagogue juive. Ces morceaux rythmés de lyrique religieuse sont pris dans un recueil dit Livre des Psaumes qui se trouve en tête de la troisième partie de la Bible hébraïque, après la Loi et les Prophètes.

- **Sentence** : dans son sens littéraire, elle signifie maxime courte et précise qui donne une opinion ou une vérité en vue d'en retirer un enseignement ou une instruction de valeur.

- **Symbole** : traditionnellement, le terme de symbole recouvre trois ensembles de significations nettement distincts. Le sens courant attribué à la notion de symbole un sens proche de celui d'analogie emblématique. Le sens étymologique du mot grec dérivé du verbe « je joins », définit un objet partagé en deux, la possession de chacune des deux parties par deux individus différents leur permettant de se rejoindre et de se reconnaître. Ces deux premiers sens, qui ont entre eux d'évidentes relations, n'ont pas de rapport semblable avec la troisième signification, celle du symbole logico-mathématique, par lequel on entend tout signe graphique, ou bien indiquant une grandeur donnée, ou bien prescrivant une opération précise sur ces grandeurs. Le symbole diffère de l'emblème en ce qu'il est constant, primitif, traditionnel et d'une origine divine ou inconnue. La religion a des symboles et les artistes ont des emblèmes.

## **BIBLIOGRAPHIE**

Ne figurent dans cette bibliographie que les ouvrages cités ou directement utilisés pour cette étude.

***Ecrits de Saint-John Perse***

**Corpus :**

PERSE Saint-John, *Chant pour un équinoxe, Œuvres Complètes*, éditions Gallimard, Paris, 1972.

PERSE Saint-John, *Chronique, Œuvres Complètes*, éditions Gallimard, Paris, 1972.

PERSE Saint-John, *Eloges suivi de La Gloire des Rois, Anabase, Exil*, éditions Gallimard, Coll. Poésie, Paris, 1960.

**Ouvrages, correspondances et discours consultés (du poète) :**

PERSE Saint-John, *Discours du prix Nobel, Œuvres Complètes*, éditions Gallimard, Paris, 1972.

PERSE Saint-John, *Discours de Florence, Œuvres Complètes*, éditions Gallimard, Paris, 1972.

PERSE Saint-John, *Hommages, Œuvres Complètes*, éditions Gallimard, Paris, 1972.

PERSE Saint-John, *Témoignages, Œuvres Complètes*, éditions Gallimard, Paris, 1972.

***Dictionnaires et traités***

AQUIEN Michèle, *Dictionnaire de poétique*, Livre de poche, Paris, 1983.

AURAIJONCHIERE P. et BENEDETTA COLLINI M., *mythes et littératures, Syncrétismes*, coll. "À la croisée des SHS", Clermont-Ferrand, Presses universitaires BLAISE Pascal, Aubière, 2014.

BOMPIANI Valentino, LAFFONT Robert, *Dictionnaire encyclopédique de la littérature française*, Poche, Paris, 1999.

COMPTE- SPONVILLE André, *Dictionnaire philosophique*, 4e édition, « Quadrige », Puf, Paris, 2013.

CUVILLER Armand, *Nouveau vocabulaire philosophique*, éditions Armand Colin, Paris, 1973.

DUPRIEZ Bernard, *Gradus, les procédés littéraires*, (Dictionnaire), Poche, Paris, 1984.

GUIBERT Louis, LAGANE René, NIOBI Georges, *le Grand Larousse de la langue française en six volumes*, Cir-Ery, éditions Larousse, Paris, 1972.

KURTZ Jean-Paul, *Dictionnaire Etymologique des Anglicismes et des Américanismes*, Volume 2, éditions BoD- Books on Demand, Allemagne, 2013.

MADELENAT Daniel, *Dictionnaire des littératures de langue française*, Bordas, Paris, 1984.

MOLINIE Georges, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Librairie Générale Française, 1992.

MORIZOT Jacques, POUIVET Roger, *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art*, Armand Colin, Paris, 2007.

REY Alain, *Dictionnaire Historique de la langue française*, éditions Robert, Paris, 1992.

ROBERT Paul, *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Société du nouveau Littré le robert, Paris, 1966.

*Universalis Encyclopædia*, Editeur Encyclopædia Britannica, Paris, 2016.

### ***Ouvrages collectifs***

BOUTET Dominique et ESMEIN-SARRAZIN Camille, *Palimpsestes épiques, Récritures et interférences génériques*, Paris, Presses de l'Université, Paris-Sorbonne, 2006.

LACOUÉ-Labarthe et NANCY J.-L., LANG A, M., *L'Absolu littéraire, Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Seuil, Paris, 1987.

NADAL Octave, VALERY Paul : *La Jeune Parque, Étude critique*, Gallimard, Paris, 1992.

SACOTTE, Mireille, LEVILLAIN, Henriette, *Saint-John PERSE une poétique pour l'âge nucléaire*, Publications des Universités Paris III Sorbonne Nouvelle et Paris IV Sorbonne, éditions Klincksieck, 2005.

***Autres ouvrages théoriques (Poétique, Stylistique, Linguistique...)***

BACRY Patrick, *Les Figures de styles*, éditions Belin, Paris 1992.

BENVENISTE Émile, *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, Paris, 1966.

DESSONS Gérard, *Introduction à l'analyse du poème*, éditions Nathan, Paris, 2000.

COHEN, Jean, *Structure du langage poétique*, éditions Flammarion, Paris, 1966.

JACOBSON Roman, *Essais de Linguistique Générale*, éditions de Minuit, Paris, 1963.

JACOBSON Roman, *Questions de poétique*, éditions Seuil, Paris, 1977.

LEJEUNE Philippe, *L'autobiographie de la littérature aux médias*, Seuil, coll. « Poétique », Paris, 1980.

LINARES Serge, *Introduction à la poésie*, éditions Nathan, Paris, 2000.

MAZALYRAT Jean, *Éléments de métrique française*, Armand Colin, Paris, 2004.

PAZ Octavio, *Philosophie, poésie, mystique de Jean Gertsch*, collection Philosophie Beau Chesne, Paris, 1999.

PLATON, *Cratyle*, éditions Garnier Flammarion, Paris, 1999.

PONTALIS Jean-Bertrand, *La force d'attraction*, éditions Seuil, Paris, 1980.

RICHARD Jean-Pierre, *Onze études sur la poésie moderne*, éditions du seuil, Paris, 1964.

***Ouvrages religieux :***

BERQUE, Jacques, *le Coran, sourate XIX Marie*, éditions Albin Michel, Paris, 1995.

SEGOND Louis, *Psaume, 150 :1. Bible, Ancien Testament*, (Livres 1-39), 1910.

SEGOND Louis, *Psaume.107:43, Bible, Ancien Testament*, (Livres 1-39), 1910.

SEGOND Louis, *Romains. 1:20, Bible, Nouveau Testament*, (Livres 40-66), 1910.

WANGERIN, Walter J.R, *La Prière : A l'écoute du doux murmure*, Traduction Sabine Bastin, éditions Farel, Charols, 1999.

***Ouvrages philosophiques ou littéraires :***

ALBALAT Antoine, *La Formation du style par l'assimilation des auteurs*, Armand Colin, Paris, 1902.

ARISTOTE, *Poétique*, chapitres, 23-24, traduction Charles BATTEUX (1713-1780), édition de J. Delalain, Paris, 1874.

ARTHUR LE MOYNE DE LA BORDERIE, Louis, *Jean Meschinot, sa vie et ses œuvres, ses satires contre Louis XI (suite et fin)*. Bibliothèque de l'école des chartes, tome 56, Paris, 1895, pp. 601-638.

AURIER Gabriel-Albert, *Œuvres posthumes*, éditions du Mercure de France, Paris, 1891.

BARTHES Roland, *Le Degré zéro de l'écriture, suivi de Nouveaux essais critiques, " Qu'est-ce que l'écriture ? "*, Seuil, Paris, 1972.

BAUDELAIRE Charles, *Les Paradis artificiels, Œuvres Complètes, IV*, Michel Lévy frères, Paris, 1869.

BAUDELAIRE Charles, *Les Fleurs du Mal*, section, *Spleen et Idéal*, Livre de poche, Paris, 1973.

BOSQUET Alain, « Saint-John Perse », 1960, cité in *Lectures d'anabase de Saint-John PERSE, Le désert, Le désir* de Shlomo ELBAZ, éditions L'Age d'Homme, Lausanne, 1977.

BRECHT Bertolt, *La Vie de Galilée*, éditions de l'Arche, Paris, 1938.

BRUYERE (de la) Jean, *Les Caractères, ou les Mœurs de ce siècle*, « *Des ouvrages de l'esprit* », Gallimard, Paris, 1951.

CAILLOIS Roger, *Poétique de Saint-John Perse*, Gallimard, Paris, 1972.

CAMELIN Colette, *Eclats des contraires, la poétique de Saint-John Perse*, éditions du CNRS, Paris, 1998.

CELLIER Léon, *L'épopée humanitaire et les grands mythes romantiques*, SEDES, Paris, 1971.

CHARPIER Jacques, *Saint-John Perse*, Gallimard, Paris, 1962.

CHATEAUBRIAND François-René, *Mémoires d'outre-tombe*, « *Préface testamentaire* », *Œuvres Complètes*, t. I, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1833.

DUCASSE Isidore Lucien, dit Comte de Lautréamont, *Poésies I et II*, éditions Gallimard, Paris, 1973.

DURAND Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Dunod, Paris, 1992.

DURAND Gilbert, *L'Imagination symbolique*, Collection Quadrige, PUF, Paris, 2015.

ELBAZ Shlomo, *Lecture d'Anabase de Saint-John Perse : Le désert, le désir*, Paris, L'Age d'Homme, Lausanne, 1977.

EL HIMANI, Abdelghani, Jean Giraudoux : Néo - Romantisme ou Nouvelle Modernité, Publication : Faculté des Lettres et des Sciences Humaines Sais-Fès, Maroc, 2011-2012.

ELIADE Mircea, *Le Sacré et le profane*, Gallimard, Paris, 1957.

ELIADE Mircea, *Les Mythes du monde moderne*, NRF, Gallimard, Coll. « Idées », Paris, 1953.

FONTAINE (de la) Jean, *Les Fables « Le rat et l'huître »*, éditions Marabout, Paris, 1987.

HEGEL Georg Wilhelm Friedrich, *Cours d'esthétique*, tome III, trad. Fr., J.-P. Lefèvre et V. von Schenck, Aubier, 1997.

HEIDEGGER Martin, *Approche de Hölderlin*, traduction de l'allemand par Henri Cortine, Michel Duby, François Féduer et Jean Lannoy, Gallimard, Paris, 1973.

HENRIETTE Levillain, *Le Rituel poétique de Saint John perse*, éditions Gallimard, Paris, 1977.

HOURS Joseph, *La Valeur de l'histoire*, PUF, Paris, 1954.

HUGO Victor, *Les Quatre vents de l'esprit, Ecrit après la visite d'un baigneur*, *Œuvres Complètes*, Robert Laffont, Paris, 1985.

JUNG Carl Gustav, *L'Homme et ses symboles*, Robert Laffont, 1964.

KIERKEGAARD Søren, *Journal, Extraits*, tome II : 1846-1849 Trad. Du danois par Knud Ferlov et Jean-Jacques Gâteau, Collection Les Essais (n° 70), Gallimard, Paris, 1954.

LAMARTINE (de la) Alphonse, *Les Méditations poétiques, Le lac, Œuvres complètes*, Gallimard, Paris, 1860.

LUCINGE René (sieur des Alymes), *La Manière de lire l'histoire*, éditions Droz, Genève, 1993.

MADAME DE STAEL (Anne-Louise-Germaine), *De l'Allemagne*, tome second, H. Nicolle la librairie stéréotype rue de la seine. n.12, Paris, 1818.

MADELENAT Daniel, *L'épopée*, coll. "Littératures modernes", P.U.F., Paris, 1986.

MOLINS Louis, *Le Code noir ou le Calvaire de Canaan*, éditions Presse Universitaire de France, Paris, 1987.

NOVALIS (Friedrich von Hardenberg), *Grains de pollen de Novalis ou l'écriture romantique, Œuvres Complètes*, Traduction d'Armel Guerne, éditions Gallimard, Paris, 1975.

PARENT Monique, *Saint-John Perse et quelques devanciers*, Klincksieck, Paris, 1960.

PINDARE, *Olympiques*, Tome 1, éditions Les belles Lettres, Paris, 1931.

QUINTILIEN (Marcus-Fabius Quintilianus), PLINE, Le Jeune, *Œuvres Complètes, L'institution oratoire*, livre premier, chapitre II, Entrée, 3, Collection des auteurs latins, Paris, 1842.

RIMBAUD Arthur, *Lettre du voyant à Paul DEMENEY*, du 15 mai 1871, Livre de poche, Paris, 2014.

SACOTTE Mireille, *Eloges de Saint-John Perse*, Foliothèque, éditions, Gallimard, Paris, 1999.

SACOTTE Mireille, *Parcours de Saint-John Perse*, Champion-Slatkine, Paris-Genève, 1987.

SCHLANGER Judith, “ *Dire et connaître* ”, dans *De la métaphysique à la rhétorique*, éditions de l'Université de Bruxelles, 1986.

### ***Etudes sur Saint-John Perse et son œuvre***

#### **Thèses**

Habib El Hage, *Vieillir ailleurs, options identitaires et paroles d'aines d'origine libanaise*, Thèse de Doctorat en Sociologie soutenue à l'Université du Québec à Montréal et présentée en mars 2010.

#### **Articles de revues et actes de colloques**

ACHARD-ABELL Marcelle, « Heidegger et la poésie de Saint John Perse », in *Cahiers Saint-John Perse N 6*, Gallimard, NRF, Paris.1966.

CLAUDEL Paul, « Un poème de Saint-John Perse : Vents », in *Revue de Paris*, numéro 56, Novembre, 1949.

HENRY Albert, « *Réflexion étymologique et langage poétique* », in : *Discours étymologiques*, Chambon Jean-Pierre et Lüdi Georges (éd.), Tübingen, Niemayer, 1991.

KRESTEVA, Julia, « Mélancolie et dépression », in *Figures de la psychanalyse* N 4, éditions Eres, Toulouse, 2001.

Lettre à Blomdhal Karl-Birger, 8 novembre 1955, citée par R. Little, « Une image de la dialectique mouvement-stasis dans *Anabase* », *Études sur Saint-John Perse*, Klincksieck, Paris, 1984.

MESCHONNIC, Henri, « Historicité de Saint-John Perse », *La Nouvelle Revue Française*, 1<sup>er</sup> juin 1979.

MOREAS Jean, « Le symbolisme », Supplément littéraire paru dans *Le Figaro*, le samedi 18 septembre, 1886.

MOLINO Jean, « La houle et l'éclair à propos de Vents de Saint-John Perse », in *Saint-John Perse et les États-Unis*, Colloque sur Saint-John Perse, 1980 Aix en Provence.

PLOUVIER Paule, VENTRESQUE Renée, BLACHERE Jean-Claude, *Trois poètes face à la crise de l'histoire, André Breton- Saint-John Perse- René Char*, Actes du Colloque de Montpellier III (22-23 mars 1996), Harmattan. Paris, 1996.

RAYMOND, Louis-Marcel, « Lecture de Saint-John Perse », *Revue L'action Universitaire*, Numéro 3, Montréal, 1948, p.270.

### ***Sites sur l'Internet (webographie)***

BROCHKA Kamina, « La prophétie », *Le Magazine de l'Etrange*, [www.eutraco.com/cristal/mag/pro.html](http://www.eutraco.com/cristal/mag/pro.html)

CAMELIN Colette, « Saint-John Perse lecteur de Spinoza », *Centre d'Etudes en Rhétorique Philosophie et Histoire des Idées*, Groupe de Recherches Spinoziste, <http://cerphi.ens-lyon.fr/archives/cerphi%202002-2007/grs/perse3.htm>

CREMONA Nicolas, « Saint-John Perse, le poète et l'événement », *Acta fabula*, vol.7, n°1, Printemps 2006, URL <http://www.fabula.Org/revue/document1153.php>.

«Exil.», *Études* 2/2010 (Tome 412), [www.cairn.info/revue-etudes-2010-2-page-233.htm](http://www.cairn.info/revue-etudes-2010-2-page-233.htm)

Odéliane (Odpověď od Eliane), « le Romantisme littéraire », Blog *Arcanes lyriques*, <http://arcaneslyriques.centerblog.net/2305574>.

## **Table des matières**

<b>Introduction .....</b>	<b>3</b>
<b>Première Partie : L'esthétique lyrique.....</b>	<b>13</b>
<b>Chapitre 1 : Le lyrisme et la célébration du moi.....</b>	<b>22</b>
1.1. Le poète-prophète .....	23
1.2. Le poète-prophète et la nature.....	26
1.3. Le poète-prophète et l'intercession.....	31
1.4. Le poète-prophète et le divin.....	36
<b>Chapitre 2 : Le lyrisme et la célébration des origines.....</b>	<b>44</b>
2.1. La célébration des origines familiales.....	45
2.2. La célébration des origines littéraires.....	51
2.2.1. La célébration de Pindare.....	54
2.2.2. La célébration de Baudelaire.....	57
2.2.3. La célébration de Mallarmé.....	60
<b>Chapitre 3 : Le lyrisme et la célébration de la nature.....</b>	<b>63</b>
<b>3.1. Le lyrisme et la célébration de la faune.....</b>	<b>64</b>
3.1.1. La célébration de l'oiseau.....	65
3.1.2. La célébration du cheval.....	73
<b>3.2. Le lyrisme et la célébration de l'élément aquatique.....</b>	<b>80</b>
3.2.1. La célébration de l'eau.....	81
3.2.2. La célébration de la mer.....	85

<b>3.3. Le lyrisme et la célébration de la flore.....</b>	<b>89</b>
3.3.1. La célébration de l'arbre.....	90
3.3.2. La célébration de la feuille.....	94
3.3.3. La célébration de la fleur.....	94
<b>Deuxième Partie : L'esthétique épique dans <i>Anabase</i>.....</b>	<b>100</b>
<b>Chapitre 1 : L'épopée et l'écriture de soi.....</b>	<b>114</b>
1.1. Le héros épique.....	115
1.1.1. L'étranger.....	125
1.1.2. Le conquérant.....	127
1.1.3. Le penseur.....	131
<b>Chapitre 2 : L'épopée et l'écriture de l'histoire.....</b>	<b>140</b>
2.1. L'épopée et le passé.....	144
2.2. L'épopée et le présent.....	149
2.3. L'épopée et le futur.....	155
<b>Chapitre 3 : L'épopée et l'écriture poétique.....</b>	<b>161</b>
3.1. L'épopée de l'écriture et l'étymon.....	171
3.2. L'épopée de l'écriture et le mot juste.....	178
3.3. L'épopée de l'écriture et l'amplification.....	182
3.3.1 L'amplification lexicale.....	186
3.3.2 L'amplification syntaxique.....	188
3.3.3 L'amplification figurale.....	191

<b>Troisième Partie : l'esthétique combinatoire.....</b>	<b>199</b>
<b>Chapitre 1 : L'esthétique romantique.....</b>	<b>203</b>
1.1. L'exil et la perte des identités.....	208
1.2. La poésie et le recouvrement de l'identité.....	218
<b>Chapitre 2 : L'esthétique symboliste.....</b>	<b>224</b>
2.1. Le symbolisme et la transfiguration du réel.....	227
2.2. La musique est l'expression idéale du symbole.....	236
<b>Chapitre 3 : L'esthétique surréaliste.....</b>	<b>245</b>
3.1. Le surréalisme et la déconstruction du réel.....	253
3.2. Le surréalisme et la représentation des fantasmes.....	259
<b>Conclusion.....</b>	<b>270</b>
<b>Glossaire.....</b>	<b>282</b>
<b>Bibliographie.....</b>	<b>291</b>
<b>Table des matières.....</b>	<b>301</b>