

SOUFFLE DE PERSE

**REVUE DE L'ASSOCIATION
DES AMIS DE LA FONDATION
SAINT-JOHN PERSE**

N° 12 – Janvier 2007

Sommaire

- 7. **Comité de rédaction**

- 9. **Avant-propos**

Renée Ventresque, Présidente de l'Association des Amis de la Fondation Saint-John Perse

Journée d'agrégation du 16 février 2007
--

- 13. **Présentation et Avertissement**

Claude-Pierre Pérez

- 17. **Programme de la journée d'agrégation**

- 19. **« Les dernières ruses du poète »**

Michèle Aquien

- 29. **« Du Monstre et des monstres dans *Vents* »**

Éveline Caduc

- 33. **« La parole nomade et les voies multiples »**

Jean-Louis Cluse

- 53. **« Grammaire du dithyrambe ; Une lecture de *Vents* sous l'angle de la détermination du nom »**

Philippe Jousset

- 67. **« Seven Hundred Acre Island (Maine), 1945 » : Remarques à propos de l'absolu et de la contingence**

Claude-Pierre Pérez

- 81. **« Le verset de *Vents* de Saint-John Perse »**

Carla van den Bergh

Association des Amis de la Fondation Saint-John Perse
--

- **121. Procès-verbal** de l'Assemblée générale du 15 septembre 2006
- **127. Procès-verbal** de l'Assemblée générale du 10 juin 2005
- **131. Liste** des adhérents
- **135. Composition** du Bureau et membres du Conseil d'administration de l'Association
- **139. Bulletin d'adhésion**
- **141. Informations diverses**

Fondation Saint-John Perse

- **145. « Chambre d'amis »**
Pierre Oster, poète-écrivain, membre du Conseil d'administration de la Fondation
- **147. Rendez-vous culturels** de 2007
- **149. Composition** du Bureau et membres du Conseil d'administration de la Fondation
- **153. Bibliographies** 2004, 2005 et 2006. **Thèses** en cours.
Corinne Chesnot
- **173. Dernières publications**
- **175. Informations pratiques**
- **177. Liste de diffusion *SJPinfo***

Comité de rédaction

**Éveline Caduc – Henriette Levillain
Mireille Sacotte – Renée Ventresque
Gérard Engelbach – Claude Thiébaut**

Directeur de publication

Béatrice Coignet

Dactylographie et mise en page

Arlette Ventre et Claude Thiébaut

La Fondation Saint-John Perse est soutenue par

**La Municipalité d'Aix-en-Provence,
La Fondation Culturelle et Charitable,
La Fondation de France,
Le Conseil Régional Provence Alpes-Côte d'Azur,
Le Conseil Général des Bouches-du-Rhône,
Le Ministère de la Culture,
Le Centre National du Livre,
La Direction du Livre et de la Lecture,
La Direction Régionale des Affaires Culturelles**

... et bien sûr, l'Association des Amis de la Fondation Saint-John Perse

Avant-Propos

Chers amis de l'Association,

Avec « l'An qui passe sur les cimes » en ce début de 2007, voici, pour nous réunir encore une fois, le numéro 12 de notre revue. Ce *Souffle de Perse* nous apporte « une modulation nouvelle ». Exceptionnellement il rassemble les communications proposées à l'occasion de la journée d'agrégation organisée à Aix-en-Provence le 16 février par notre ami, Claude-Pierre Pérez, Professeur à l'Université d'Aix-Marseille I. Si nous avons aujourd'hui le plaisir de les lire, c'est grâce au dévouement de quelques-uns et de quelques-unes que nous devons remercier avec chaleur : outre Cl. P. Pérez lui-même, Béatrice Coignet, Corinne Cleac'h-Chesnot, Arlette Ventre et Claude Thiébaut.

« Les vents sont forts », certes, en cette année de concours, et les livres, innombrables, qu'ils portent au jour. Qu'eût dit le poète qui « s'en vint rire aux galeries de pierre des Bibliothécaires » ? Nous, en tout cas, nous nous réjouissons de cette opportunité.

Souhaitons-nous seulement, puisque « l'An neuf » nous permet encore de former des vœux, que ces vents ne perdent rien de leur force. Qu'ils persistent donc à « éventer » « l'usure » bien au delà des impératifs d'un programme universitaire. Qu'ils rallient de nombreux adhérents et qu'aux vivants que nous sommes, amis de France et de « toutes faces de ce monde », vétérans de la Fondation et nouveaux venus, ils renouvellent la « parole de vivant » de Saint-John Perse. Loin des « oracles » et des « maximes », elle a le courage, rare, de chanter « l'honneur de vivre ».

**Renée Ventresque,
Présidente de l'Association des Amis
de la Fondation Saint-John Perse**

« Journée d'agrégation Saint-John Perse »

Aix-en-Provence, le 16 février 2007

**Université de Provence, Aix-Marseille I
et
Fondation Saint-John Perse, Cité du Livre**

Présentation

Claude-Pierre Pérez
Université de Provence - Aix Marseille I

Ce n'est pas toujours en bien qu'on parle de l'agrégation, ni des « journées d'agrégation » qui se sont multipliées depuis quelques années dans le sillage de ce concours. Ces jugements négatifs peuvent quelquefois se trouver fondés. Il me semble pourtant que l'espèce de délectation morose que procurent les exercices d'auto-flagellation conduit à manquer ou à sous-estimer ce que les rites académiques comportent parfois d'utile et de positif.

Les programmes du concours sont d'abord une incitation à lire ou relire des œuvres. Cette invitation s'adresse soit à des étudiants qui pour la plupart vont devenir professeurs dans l'enseignement secondaire ; soit à des professeurs déjà en poste. Elle s'adresse donc à des personnes qui ne sont pas seulement des lecteurs (ou plutôt, c'est le cas de loin le plus fréquent désormais, des lectrices) mais qui sont aussi des prescripteurs de lectures. Ce sont des personnes susceptibles de faire lire les textes qu'elles ont lus. Pour ce qui est de Saint-John Perse, que l'on dit victime d'une certaine désaffection et dont les lecteurs (et lectrices) se détourneraient, cette incitation est plus que bienvenue.

Mais ce n'est pas tout. Le travail de préparation du concours, et les journées d'agrégation qui l'accompagnent, conduisent à lire ou à relire non seulement les œuvres, mais les commentaires qu'elles ont suscités. Il suppose que les candidats, et les universitaires qui assurent cours et travaux pratiques, acquièrent une vue à peu près complète (aussi complète que possible) du paysage critique concernant sinon l'auteur, du moins l'œuvre étudiée : qu'ils en apprécient les acquis, mais aussi le cas échéant les manques ou les incertitudes; qu'ils mesurent la tâche qui reste à accomplir.

C'est dire que, contrairement à ce qu'on entend souvent, ce travail n'est nullement coupé de « la recherche ». On le vérifiera ci-après : sur les six communications dont on lira le texte (deux autres doivent être prononcées, que les délais de fabrication n'ont pas permis d'inclure dans ce volume) l'une, celle de Jean-Louis Cluse, tire sa matière d'une thèse soutenue quelques semaines avant la journée d'Aix ; l'autre, celle de Carla van den Bergh, nous livre des analyses et des informations destinées à nourrir une thèse qui sera prochainement soutenue. Quant à Michèle Aquien ou Éveline Caduc, il n'est pas nécessaire de les présenter aux familiers de Perse et aux lecteurs de *Souffles* qui connaissent leurs travaux.

Il n'y a pas lieu d'attendre d'une journée telle que celle-ci qu'elle s'organise autour d'une thématique ou d'une problématique particulière. Son but est plutôt d'effectuer des reconnaissances dans des régions diverses. À cet égard il est commode de distinguer dans l'ensemble réuni ici des travaux d'orientation plutôt stylistique. C'est le cas de l'article de Philippe Jousset (qui étudie l'absence des déterminants du nom, examinant leurs effets et interrogeant leurs raisons) ; de Carla van den Bergh (qui revient sur la difficile question du verset, et se trouve amenée de ce fait à examiner les rapports du « système persien » avec « l'ancien système des vers » c'est-à-dire avec toute la tradition poétique française) ; et pour partie au moins de Jean-Louis Cluse qui propose une réflexion sur une autre question particulièrement délicate, qui est celle des « voix textuelles », question qui touche à la fois à celle de l'identité du locuteur, et à celle du statut de la parole : on retiendra sa conclusion à propos d'un « texte narcissique [...] amoureux de lui-même ».

Éveline Caduc (dont le texte ici reproduit n'est que le préambule d'une communication orale plus développée) a choisi pour cette fois une approche plutôt thématique. Michèle Aquien propose une réflexion synthétique sur *Chant pour un équinoxe*, œuvre ultime dans laquelle le poète déploie ses « dernières ruses ».

Quant au signataire de ces lignes, il a tenté de préciser le sens et la portée de ce mot d'*absolu* que Perse a parfois employé pour qualifier et définir son entreprise poétique.

*

À défaut d'une « dédicace au Prince », qui n'est plus dans l'air du temps, « l'Avant-dire, et le Propos du Préfacier » peuvent fournir l'occasion de remercier celles et ceux qui ont permis l'organisation de cette journée et l'édition de ces actes. C'est donc très volontiers que je remercie Joëlle Gleize, Directrice du Centre ORLAC de l'Université de Provence, et Béatrice Coignet, Directrice de la Fondation Saint-John Perse, qui ont l'une et l'autre accueilli favorablement le projet que j'ai proposé au mois de mai dernier. Merci encore à l'Association des Amis de la Fondation, et à sa présidente Renée Ventresque, qui ont accepté d'accueillir les actes dans *Souffle de Perse* et de les mettre en ligne sur le site de la Fondation dès le soir du 16 février.

Merci enfin et surtout à Claude Thiébaud, Secrétaire de l'Association, qui a assuré avec l'efficacité rapide et discrète des « animateurs insoupçonnés de la jeunesse » la plus grosse partie du travail (ingrat) de relecture et de mise en page.

Avertissement

Les références des citations empruntées au volume
des *Œuvres complètes* de Saint-John Perse,
dans la collection de la Pléiade
(édition de 1972 augmentée en 1982) sont indiquées entre
parenthèses dans le corps des études comme dans les notes.

S'agissant des titres de poèmes et de recueils,
l'usage a été respecté, d'où « Pluies », « Neiges », « Exil »
et « Chant pour un équinoxe » (les poèmes)
mais *Exil* et *Chant pour un équinoxe* (les recueils)

Programme de la Journée d'agrégation
Vendredi 16 février 2007
Aix-en-Provence
Cité du Livre

Matin :

- 9 h 30 : Accueil des participants
- 9 h 45 : Lucien Victor : *Le nom de la poésie et le sentiment du temps*
- 10 h 15 : Philippe Jousset : *Grammaire du dithyrambe*
- 10 h 45 : Pause
- 11 h : Daniel Aranjo : *Quelques conseils pratiques*
- 11 h 30 : Jean-Louis Cluse : *La parole nomade et les voix multiples*

Après-midi :

- 14 h : Éveline Caduc : *Le poète en dévoreur de mots ou l'assimilation des emprunts dans l'écriture du poème*
- 14 h 30 : Carla van den Bergh : *Le verset de Vents*
- 15 h : Pause
- 15 h 15 : Michèle Aquien : *Les dernières ruses du poète*
- 15 h 45 : Claude-Pierre Pérez : « *Seven Hundred Acre Island (Maine), 1945* »
- 16 h 15 : Bilan et conclusions

Les dernières ruses du poète

Michèle Aquier
 Université Paris XII-Val de Marne
aquien@univ-paris12.fr

Il était midi et quinze minutes, le samedi 20 septembre 1975. Nous avons soudain compris que son « délaissement » était venu.

[...]

Ouvert sur la table il y avait les épreuves qu'il était en train de corriger de son dernier recueil, *Chant pour un équinoxe*.

Ainsi le destin de Saint-John Perse, aussi prodigue dans la mort qu'il l'avait été dans la vie en rencontres extraordinaires, l'avait fait disparaître en ce moment même de l'équinoxe [...].¹

En 1972, Saint-John Perse publie ses *Œuvres Complètes* dans la prestigieuse Bibliothèque de la Pléiade. Le poète a alors 85 ans, et ce travail de mise au point du volume, qu'il a entièrement accompli avec l'aide de son épouse, l'a épuisé. Il peut penser à bon droit qu'il termine là l'œuvre entière, bien que deux poèmes, tard venus et isolés, y figurent encore : « Chanté par celle qui fut là » (1969) et « Chant pour un équinoxe » (1971). Il ne sait évidemment pas que, malgré la maladie et la fatigue, il a encore trois années devant lui. Durant ces trois années, toujours poète, il continue son œuvre, et c'est cette fois-ci à un poème en l'honneur de la terre qu'il songe. Il travaille. Il écrit. Deux poèmes encore sortiront de sa plume et

¹ Pierre Guerre, *Portrait de Saint-John Perse*, Textes établis, réunis et présentés par Roger Little, Marseille, Sud, 1989, p. 369. Cette version que donne Pierre Guerre des circonstances de la mort de Saint-John Perse a pu être contestée par l'entourage du poète.

échapperont à la destruction qu'il demande à son épouse² pour ce qui n'est pas, à ses yeux, en état d'être montré : ce seront « Nocturne » (1972) et « Sécheresse » (1974). Sentant venir la fin, il se décide à publier en un recueil, qu'il intitule *Chant pour un équinoxe*, ces quatre derniers poèmes, fragments du grand poème qu'il projetait et qui ne verra jamais le jour. C'est en corrigeant les épreuves de cet ultime recueil pour Gallimard que la mort l'accueille, le 20 septembre 1975. Il a alors 88 ans. L'édition de *Chant pour un équinoxe* est donc une édition posthume, datée du 4^{ème} trimestre 1975.

« Malice de poète », avais-je écrit il y a quelques années³ à propos de la parution de ce recueil trois ans après celle des *Œuvres Complètes*. Voire. Certes, il peut y avoir eu de la part du poète un amusement intérieur à cet ajout *a posteriori*, mais on ne saurait s'en tenir à ce qui risque d'être une interprétation réductrice.

Son œuvre, menée continûment de 1904 à 1974 malgré des aléas de vie, de silence et de publication, « tout entière de recreation » (562), il lui met ainsi, et en toute lucidité, un point final sous la forme de cet ensemble constitué, contrairement à son habitude, d'éléments fragmentaires. La tonalité de ces poèmes est double : ils sont à la fois bien ancrés dans l'œuvre par leur poétique, par leurs thèmes et par le système bien connu des reprises, mais aussi marqués par une présence et une conscience continue de la mort qui est là, et ce recueil peut être lu comme une acceptation de cette mort, même si sont intacts l'amour et l'éloge de la vie, par delà cette existence qui pour lui se termine.

Les quatre poèmes qui composent *Chant pour un équinoxe* ont été l'objet de nombreux commentaires littéraires⁴. On y retrouve la poétique de Saint-John Perse : son vocabulaire (les mots les plus fréquents ici sont les mêmes que ceux qui figurent dans les premiers de la liste établie par Pierre

² Cf. Carol Rigolot, *Forged Genealogies : Saint-John Perse's Conversations with Culture*, USA, North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures, Number 271, 2001, p. 201.

³ *L'autre versant du langage*, Librairie José Corti, 1997, p. 374.

⁴ Cf. par exemple Charles Dolamore, « À propos de *Sécheresse* », in *Cahiers du XX^{ème} siècle* n° 7, Klincksieck, 1976, p. 115 à 127 ; Carol Rigolot, *op. cit.*, chapter 12 « Precarious eternity : *Chant pour un équinoxe* ».

Van Rutten⁵ – *homme, terre, femme, soir, songe, chose, nuit, dieu*), les rythmes, les répétitions et les échos phoniques, la tendance à la polysyndète, et un lyrisme de l'éloge toujours soutenu. Chacun des poèmes a son individualité propre, et l'on peut même dire qu'il y a peu de connexions explicites entre eux. Tout au plus peut-on signaler l'écho entre « *l'abîme de tes nuits* » (« Sécheresse », 1398) et « *l'abîme de nos nuits* » (« Nocturne », 1395).

Dans la composition du recueil, le poète (qui en avait préparé la maquette, mais n'avait pu relire les épreuves) a inversé l'ordre chronologique du premier et du dernier poème : « Sécheresse », le dernier écrit et le plus long, se retrouve au début, et « Chanté par celle qui fut là » clôt l'ensemble. Cela n'est pas sans conséquence sur la tonalité de l'ouvrage. J'y reviendrai. Les deux poèmes centraux sont, eux, dans l'ordre chronologique de leur écriture et de leur publication ; ce sont les plus brefs du recueil.

Passons d'abord en revue ces poèmes, sous l'angle de leur valeur comme derniers poèmes. À cet égard, l'ordre chronologique paraît préférable.

« Chanté par celle qui fut là » (publié le 1^{er} janvier 1969 dans *La Nouvelle Revue Française*) est, on le sait, un hommage à son épouse Diane/Dorothy. On retrouve dans ce poème la tonalité amoureuse de la « Strophe » IX d'*Amers*, avec en particulier l'apostrophe récurrente « *Ô mon amour* » (328, 329, 330), et la périphrase « *celle qui fut là* » qui figure dans le Chant 4 (338). Dans *Amers* comme dans ce poème, le lyrisme semble plus solennel que personnel, et la reprise de formules entières, les énumérations, le caractère à la fois précis et générique des évocations, contribuent à donner à l'ensemble ce hiératisme qui semble glacer toute idée d'émotion, malgré « *le bruit que fait un grand amour au reflux de la vie* » (452). Mais nous lisons désormais l'œuvre plus de trente ans après la mort de l'auteur, et d'autres écrits nous sont connus, comme par exemple ce Journal que le poète avait tenu en juillet 1967 (il avait alors 80 ans) lors d'une croisière avec des amis aux Îles Éoliennes – journal nullement destiné à la publication. Nombreux sont les passages où il vante de manière

⁵ Pierre Van Rutten, *Le Langage poétique de Saint-John Perse*, Mouton, 1975.

très émue et très émouvante la beauté déliée de sa femme, se baignant ou dormant :

Bain des 2 f/emmes/ : de la passerelle, beauté pur sang de D., long reptile très pur et noble, très souple et riche d'aisance (animale ou végétale) – cf. plantes marines mi-plante, mi-animale – chair très pure – immatérielle et suave pourtant admir/ablement incarnée – chair de belle espèce, belle denrée, beau fruit – Honneur à son père. – ⁶

– D. couchée, les mains croisées d'orante sur le sein (flanc), col incliné, face très pure et très touchante, le corps à peine soulevé d'un souffle d'(im)mortelle q/ui/ n'est point de mortelle – C'est à cette femme (être) là que j'ai donné ma foi.⁷

Le poème est un écho pudique de cet amour dans son grand âge, et de cet accompagnement amoureux des dernières années, dans l'appréhension du réel et l'approche de la mort :

Et moi j'écoute, ô mon amour, toutes choses courir à leur fin. (431)

Au sein de « Chant pour un équinoxe », publié le 1^{er} septembre 1971 dans *La Nouvelle Revue Française*, la présence de l'épouse est sensible avec l'apostrophe *Amie* (437), mais l'essentiel n'est pas là. Le poème se situe dans la lignée de ceux qui trouvent leur inspiration dans des phénomènes naturels forts (pensons à « Pluies », à « Neiges », à *Vents* par exemple) ; ici c'est l'orage qui vient faire lever la voix poétique, une voix qui ne fait que traverser le poète. Elle le traverse à sa naissance, dans le mystère de son irruption,

un enfant naît au monde dont nul ne sait la race ni le rang, et le génie frappe à coups sûrs aux lobes d'un front pur. (437)

Elle ne connaît pas les limites de la seule existence humaine :

Un chant se lève en nous qui n'a connu sa source et qui n'aura d'estuaire dans la mort [...]. (438)

⁶ *Cahiers Saint-John Perse*, 8-9, *Croisière aux Îles Éoliennes* (13-31 juillet 1967), Gallimard, 1987, p. 161 et 163. Il est amusant de noter que D. a une soixantaine d'années et que le poète la réfère à son père... On peut aussi penser que l'amour, insoucieux du temps, la lui fait voir comme une éternelle jeune fille.

⁷ *Ibid.*, p. 263.

Ce n'est pas pour rien que le poète a choisi le titre de « Chant pour un équinoxe » pour l'ensemble du recueil, puisque ce chant qui le traverse et qui a traversé son existence d'homme, il en dit, dans la clausule du poème, le caractère éphémère et transcendant :

équinoxe d'une heure entre la Terre et l'homme. (438)

C'est aussi la poésie qui vient traverser la nuit de « Nocturne » (publié 1^{er} janvier 1973, dans *La Nouvelle Revue Française*), mais cette fois-ci il s'agit de l'œuvre elle-même, accomplie (« *Les voici mûrs, ces fruits d'un ombrageux destin* », 1385) et toujours en train de s'accomplir, dans le mystère de sa venue (« *Les voici mûrissants, ces fruits d'une autre rive* », 1395). Le poème fait en cela écho à la dernière œuvre qu'avait publiée Saint-John Perse en 1962, *Oiseaux*. Au Chant 8 il avait écrit, adoptant cette même métaphore des fruits à propos des oiseaux peints par Georges Braque :

Dans la maturité d'un texte immense en voie toujours de formation, ils ont mûri comme des fruits, ou mieux comme des mots : à même la sève et la substance originelle. (417)

La constatation, dans ce poème qui est aussi un bilan, est, par delà la nécessité impérieuse de l'œuvre, par delà l'intimité de ces *plus secrets complices*, l'insatisfaction profonde, l'exigence du poète, dont l'œuvre, si comblante soit-elle, n'a pu combler le manque existentiel :

[...] *Nous n'y trouvons point notre gré.*

Soleil de l'être, trahison ! Où fut la fraude, où fut l'offense ? où fut la faute et fut la tare, et l'erreur quelle est-elle ? Reprendrons-nous le thème à sa naissance ? revivrons-nous la fièvre et le tourment ?... Majesté de la rose, nous ne sommes point de tes fervents : à plus amer va notre sang, à plus sévère vont nos soins, nos routes sont peu sûres, et la nuit est profonde où s'arrachent nos dieux. Roses canines et ronces noires peuplent pour nous les rives du naufrage. (1395)

Il y a une sorte de rage dans ce verset, rage aussitôt calmée dans le verset suivant par l'acceptation de la limite humaine, qui est aussi sa limite de poète – la mort :

[...] *Soleil de l'être, Prince et Maître ! nos œuvres sont éparses, nos tâches sans honneur et nos blés sans moisson : la lieuse de gerbe*

attend au bas du soir. – Les voici teints de notre sang, ces fruits d'un orageux destin. (1395)

« Sécheresse », publié en juin 1974 dans *La Nouvelle Revue Française*, est à la fois le tout dernier poème de Saint-John Perse, et celui qu'il a choisi de mettre au début de son ultime recueil, manière mœbienne de boucler l'ensemble. On retrouve ici l'ardeur conquérante et le choix pour l'essentiel (métaphore de la sécheresse), déjà présents dans *Amitié du Prince* et dans *Anabase*, mais également la force sereine du grand âge et les paysages méditerranéens des Maures qui sont célébrés dans *Chronique*. Le ton semi-prophétique est aussi celui d'une sorte de prière où s'exprime la recherche entêtée de Dieu par l'homme – une recherche qui n'a rien de religieux chez ce poète agnostique, mais qui, semble-t-il, s'exacerbe au moment où s'approche cette « *limite humaine* »⁸ (1020) qu'est sa propre mort :

Par les sept os soudés du front et de la face, que l'homme en Dieu s'entête et s'use jusqu'à l'os, ah ! jusqu'à l'éclatement de l'os !... (1400)

Une série d'invocations rythme le poème et s'intensifie vers la fin :

Sistre de Dieu, sois-nous complice. (1396)

Ô temps de Dieu, sois-nous comptable. (1399)

Ô temps de Dieu, nous seras-tu enfin complice ? (1399)

Ô temps de Dieu, sois-nous propice (1400)

Songe de Dieu, sois-nous complice. (1400)

Cette répétition, qui n'est jamais répétition du même, présente des variations qui fondent la dynamique et l'unité du poème. Ces invocations s'organisent autour de la matrice centrale, la seule où l'on retrouve à la fois l'apostrophe la plus fréquente, « *Ô temps de Dieu* », et l'adjectif « *complice* » (1399), les deux ne se rencontrant que dans cette occurrence-là. Sur le signifiant « *complice* » se joue une série de glissements : le début du mot est repris dans « *comptable* » (1399), la fin dans « *propice* » (1400), et le retour de « *complice* » dans la dernière invocation (1400) boucle la boucle et fait l'unité du reste... Mais les trois « *complice* » ne sont pas sur le même plan, à cause de l'avancée même des différentes invocations. Quand il est demandé au *Sistre de Dieu* – la sécheresse qui ramène à l'essentiel et aide à la recherche du divin – d'être « *complice* » (1396), c'est

⁸ Lettre à Paul Claudel, 7 janvier 1950.

en manière d'accompagnement dans cet itinéraire. Dans l'invocation médiane, il y a eu passage par « *comptable* » : ici « *complice* » a une tonalité plus subjective, liée au passage du « *temps* » – un temps qui fait le compte d'une vie d'homme, mais qui aussi dépasse la limite humaine. On notera la modalisation interrogative et l'insistance marquée par l'adverbe « *enfin* ». L'adjectif « *propice* », ensuite, induit une autre dimension : celle de la propagation poétique, charge d'avenir pour *l'étincelle poétique* :

Où courait-elle hier, où courra-t-elle demain ? (1400)

Quand la prière s'adresse au *Songe de Dieu* (1400), elle se tourne vers ce sentiment que l'homme a du divin, et elle lui demande alors non plus seulement de guider l'homme ou de le porter en avant, mais de se confondre en quelque sorte avec lui, intrication qui renvoie au sens étymologique de « *complice* » (latin *complex*, 'étroitement uni'). Et cette intrication finale, cette communion pourrait-on dire, est reprise et déniée sur un mode faussement parodique par un nouveau glissement des signifiants qui va du *Songe* au *Singe de Dieu* de la fin :

Singe de Dieu, trêve à tes ruses ! (1400)

Mis en évidence par l'abandon des italiques chères au poète, par les guillemets, par la séparation grâce à l'astérisque qui le précède, et par le tutoiement soudain qui le renvoie à lui-même après le « *nous* » qui a marqué tout le poème, ce dernier vers est aussi, quand on s'en tient à la chronologie (sans tenir compte des aléas de l'écriture et des repentirs, visibles seulement sur manuscrit), le dernier vers du poète, qui a fait en sorte de ne pas en faire le dernier du recueil.

Sur l'interprétation de cet ultime vers de Saint-John Perse, beaucoup d'hypothèses, très diverses, ont été faites, les unes reprenant l'idée du « *singe de Bornéo* », double de l'homme, dont parle ailleurs le poète, d'autres pensant à une démystification désabusée de toutes les certitudes. De démystification, il s'agit, certes, mais il paraît peu probable d'y voir une incertitude quant à la démarche poétique. Cette démystification est plutôt, comme il a été dit également, un moment où le poète retire son masque : le poète, en créant par le langage une œuvre qu'il dit lui-même « *tout entière de recreation* », comme je le rappelais, mime Dieu dans sa création. Sentant venir la fin de sa vie d'homme, il s'apprête à cesser ce mime – ces *ruses*. Il dit adieu à son être de poète et à son œuvre, parce qu'il va mourir, et ainsi il

désigne également son œuvre comme un tout, auquel il met ce point final – un tout qui faisait de lui non seulement un poète, mais aussi une sorte de Dieu, non marqué par la castration (la limite humaine). La distance qu’il prend par rapport à lui-même et à son œuvre, en employant des termes mordants comme « *singe* » et « *ruses* », me semble être une acceptation de sa limite, et une dernière élégance morale du poète, confronté à l’idée de sa propre mort. Le sentiment du divin est bien là aussi représenté, puisque ce « *Singe de Dieu* » est également l’anagramme de *Signe de Dieu*.

Lui qui a passé sa vie et a consacré son œuvre dans une lutte constante contre la mort ou plus exactement contre la pulsion de mort qui est en l’homme⁹, –

La condition des morts n’est point notre souci, ni celle du failli [...]

affirme le héros de *Vents* (191) – le voilà qui se sait confronté à elle dans sa chair, et le texte s’entrouvre à cette réalité humaine. Déjà son Journal de juillet 1967 manifeste cette préoccupation ; sa santé est altérée, et il s’interroge :

Suis-je né d’hier ?
Était-ce hier que je...
Est-ce la fin, en ce midi... de tout ce qui a fin ?¹⁰

Et quelques mois plus tard, en novembre 1967, il affirmait devant Pierre Guerre :

La mort, c’est simplement entrer dans une plus grande aventure, où il y a la vie derrière, sous quelque forme que ce soit.¹¹

Chacun des poèmes de *Chant pour un équinoxe*, à sa manière, évoque la mort. Dans « Chanté par celle qui fut là », c’est une figure allégorique ou tragique, « *La Mort au masque de céruse* » (432, 433), ou encore « *la Mort en robe de griot* » (433); dans « Nocturne », c’est une autre figure allégorique, « *la lieuse de gerbes* » (1395); dans « Sécheresse » apparaît l’« os » du squelette (1396, 1398, 1400). Partout se manifeste clairement la lucidité d’un temps désormais mesuré : « *reflux de la vie, temps d’une nuit d’homme* » (« Chanté par celle qui fut là », 433),

⁹ Cf. *L’autre versant du langage*, op. cit., p. 365 à 374.

¹⁰ *Ibid.*, p. 165.

¹¹ *Portrait de Saint-John Perse*, op. cit., p. 367.

« *la vie va son cours* » (« Chant pour un équinoxe », 438), « *À son pas de lieuse de gerbes s'en va la vie sans haine ni rançon* » (« Nocturne », 1395), « *Brève la vie, brève la course, et la mort nous rançonne !* » (« Sécheresse », 1399). Pour autant, il n'y a aucune jouissance morbide dans cette acceptation. Le poète affirme sans cesse sa foi dans la vie et évoque tout aussi lucidement l'avenir – « *mon cœur ouvert à l'éternel*, écrit-il dans « Chanté par celle qui fut là » (433). Sa mort n'est à ses yeux qu'un avatar, et il se montre en cela fidèle à la pensée asiatique dont il avait fait état dans son *Discours de Stockholm* (146). Il sait que lui survivront non seulement la création poétique, où qu'elle se fasse et quelle qu'en soit la source, mais aussi son œuvre elle-même, et c'est peut-être une des raisons qui l'ont poussé à terminer le recueil par « Chanté par celle qui fut là » : le poème se termine par le mot « *mémoire* ».

Ce recueil ultime a permis à Saint-John Perse, en son très grand âge et en toute lucidité, de donner à son œuvre une fin, et de la situer par rapport à son enjeu primordial de recreation – recreation d'un monde « pour mieux vivre » avait-il dit à qui lui demandait pourquoi il écrivait. Dans cette dernière démarche poétique, il prend en compte deux dimensions : il y a le chant poétique éternel qui le traverse, qui traverse tout poète et qui transcende le temps humain, et d'autre part il y a son œuvre, dont il a été la source vivante, une source qui est appelée à une mort prochaine. Cette œuvre, il l'a construite à partir d'un manque, d'un exil ontologique, et c'est à la veille de l'exil ultime qu'il la détache en quelque sorte de la part en lui, mortelle, qui ne peut la suivre : il prend congé d'elle. C'est ainsi que l'œuvre tout entière peut commencer sa propre vie, détachée comme un fruit de cet arbre qu'était le poète vivant, mûre et terminée, dotée d'un auteur pour l'éternité, nommé Saint-John Perse, alors qu'Alexis Leger s'éteint.

Du Monstre et des monstres dans *Vents*

Éveline Caduc

Université de Nice-Sophia Antipolis, UMR 6039 du CNRS

caduc@unice.fr

Dans *Exil*, le poème lui-même constitue pour la première fois un thème de l'œuvre. Le mot *monstre* y entre aussi pour la première fois. Et dans *Vents* apparaît la première définition de la fonction du poète. Or entre *Exil* et *Vents*, le mot *monstre* gagne une majuscule. Si dans *Vents* les deux seules occurrences de *monstre* sont elles aussi les seules à porter une majuscule sur les cinq de l'ensemble de l'œuvre, c'est qu'elles assignent au thème du monstre dans *Vents* une place qui doit être remarquée.

Distinguons-le d'emblée de son pluriel toujours pourvu d'une minuscule et qui a six occurrences dans l'ensemble de l'œuvre¹ : trois *monstres* pour *Vents*², trois pour *Amers*. Produits des terreurs enfantines ou de l'imagination des conteurs, ils peuvent être *les monstres de nos fables* (*Vents*, 234) qui renvoient au Minotaure, captif de Dédale, ou bien aux dragons, tarasques, et autres bêtes du Gévaudan. Le dragon de Chine vit sous la terre comme le Minotaure dans son labyrinthe, mais les monstres remontent parfois des profondeurs marines : *La mer solde ses monstres sur les marchés déserts accablés de méduses*. (*Vents*, 205).

¹ monstre (5)

EXIL 126d

VENTS 221a 222e

AMERS 337a 337b

monstres (6)

VENTS 205e 228f 234c

AMERS 265c 300f 332b

Source : Éveline Caduc, *Index de l'œuvre poétique de Saint-John Perse*, Honoré Champion éditeur, Paris, 1993, p. 158, ou site web de la Fondation Saint-John Perse : <http://www.fondationsaintjohnperse.fr/html/loeuve>

² Ce qui donne donc pour *Vents* 50% des occurrences de *monstres* et 100% des occurrences de *Monstre*.

Dans l'analyse qui suit, je ne conserverai cependant qu'une occurrence de ces pluriels en raison de son environnement thématique :

[...] *Et révérence au Soleil noir d'en bas!*

« *Confiance à tout cet affleurement de **monstres** et d'astres sans lignage, de Princes et d'Hôtes sous le pschent, mêlant leur faune irréprochable à notre hégire d'Infidèles...*

« *Et toi, prends la conduite de la course, œil magnifique de nos veilles! pupille ouverte sur l'abîme, — comme au navigateur nocturne penché sur l'habitacle la fleur de feu dans son bol d'or, et, sous la bulle errante de l'ampoule, la noire passiflore en croix sur la rose des vents. »*
(Vents, 228)

En effet, les deux premières injonctions de cette laisse associent les monstres au *Soleil noir d'en bas*. Et l'œil du poète, *œil magnifique de nos veilles*, les affronte grand ouvert, comme dans la suite II où le poète lance cette apostrophe :

Et toi, Soleil d'en bas, férocity de l'Être sans paupière, tiens ton œil de puma dans tout ce pain de pierrerie !...Hasardeuse l'entreprise où j'ai mené la course de ce chant... (Vents, 214)

Les monstres rejoignent ici le Monstre, dont le sens étymologique désigne la créature remarquable pour sa laideur, l'horreur de ses actes ou de la menace dont elle est porteuse et qui, pour cette raison, doit être montrée aux hommes.

Mais je rajouterai la première occurrence de *monstre* dans l'œuvre, celle qui ouvre, dans *Exil*, l'isotopie ou le réseau de signification à l'intérieur duquel il prendra une majuscule dans *Vents*, et dont l'environnement rassemble les mots-titres *vent* et *exil* des deux poèmes :

*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 pause ni répit.

Sur trop de grèves visitées furent mes pas lavés avant le jour, sur trop de couches désertées fut mon âme livrée au cancer du silence.

Que voulez-vous encore de moi, ô souffle originel? 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 Prodigue?

*Le vent nous conte sa vieillesse, le vent nous conte sa jeunesse...
Honore, ô Prince, ton exil!*

*Et soudain tout m'est force et présence, où fume encore le thème du
néant. (Exil, 126-127)*

Réseau de signification où se tisse le lien avec *le souffle originel, un
iambe plus farouche*, ou les prémices d'une écriture nouvelle.

Le Monstre c'est alors tout cela de vague et d'inconnu et d'informel
aussi que le poète appréhende en aveugle, qui se presse à sa *lèvre vivante*,

*cette clameur, [...] cette grande chose sourde par le monde, [...] cette
haute transe par le monde ! [...]*

*Une seule et une longue phrase sans césure à jamais
inintelligible...*

C'est avec ce Monstre que le poète devra se colleter pour échapper au
cancer du silence, et trouver enfin, dans *Exil*, *la pure amorce de ce chant*,
ou écouter, dans *Vents*, *le cri perçant du dieu* et revenir sur *la chaussée des
hommes de son temps* pour le traduire en langage clair. Le poète de *Vents*
prend donc le relais du défi³ lancé au poète d'*Exil*.

Mais entre *Exil* et la fin de *Vents* il y a eu le scandale de la bombe
atomique fabriquée dans les laboratoires souterrains, dans ces lieux
analogues à ceux où se cachent dragon et Minotaure. Si la référence précise
est, comme toujours, éludée, il s'agit bien ici avec sa majuscule, de
l'effrayante réalité qu'affrontent les hommes de science, grand fracasseurs
d'atomes, ou qu'ils sont en train d'engendrer contre leur gré, si ce n'est
peut-être à leur insu (*Vents*, 222), ou bien dont ils essaient de détourner
l'énergie destructrice :

— *Et c'est un temps d'étrange confusion, lorsque les grands
aventuriers de l'âme sollicitent en vain le pas sur les puissances de
matière. Et voici bien d'un autre schisme, ô dissidents!...*

*« Car notre quête n'est plus de cuivres ni d'or vierge, n'est plus de
houilles ni de naphtes, mais comme aux bouges de la vie le germe même
sous sa crosse, et comme aux antres du Voyant le timbre même sous*

³ Autres formes du même défi lancé au poète, le Monstre était pour Mallarmé
l'expérience des limites, pour Artaud « l'effondrement central de l'âme » ou bien
encore pour Ponge la fascination de l'impossible à dire.

l'éclair, nous cherchons, dans l'amande et l'ovule et le noyau d'espèces nouvelles, au foyer de la force l'étincelle même de son cri!... »

*Et l'ausculteur du Prince défaille sur son ouïe — comme le visionnaire au seuil de sa vision ; comme aux galeries du **Monstre** le chasseur ; comme l'Orientaliste sur sa page de laque noire, aux clés magiques du colophon. (Vents, 220- 221)*

Or à quelques pages d'intervalle, l'image de l'œil associée à l'éclat ou au cri perçant du dieu rapproche l'homme de science et le poète à partir d'un même ensemble de 4 syllabes *l'œil magnétique / l'œil magnifique* et d'une même cellule rythmique qui s'accommode des deux paronymes épithétiques *magnétique / magnifique* :

*Et le **Monstre** qui rôde au corral de sa gloire, l'œil magnétique en chasse parmi d'imprévisibles angles, menant un silencieux tonnerre dans la mémoire brisée des quartz,*

Au pas précipité du drame tire plus loin le pas de l'homme, pris au lancer de son propre lasso :

Homme à l'ampoule, homme à l'antenne, homme chargé des chaînes du savoir — crêté de foudres et d'aigrettes sous le délice de l'éclair, et lui même tout éclair dans sa fulguration.

Que son visage s'envenime au pire scandale de l'histoire!....(Vents, 222-223)

À l'œil magnétique en chasse parmi d'imprévisibles angles, menant un silencieux tonnerre dans la mémoire brisée des quartz (Vents, 222) *des hommes de science, répond pour le poète l'œil magnifique de nos veilles*⁴! pupille ouverte sur l'abîme, (Vents, 228). *Sur les hommes de science plane la menace du chaos destructeur, sur le poète, la menace du silence, et donc du néant.* Mais si l'œil magnétique semble avoir médusé certains hommes de science, le poète de Vents, *Homme infesté du songe, homme gagné par l'infection divine*, veut rester, lui, *attentif à sa lucidité, jaloux de son autorité et tenant clair au vent le plein midi de sa vision* (Vents, 230).

⁴ Image que reprendra la « Strophe » II d'Amers où Saint-John Perse évoque le risque majeur qu'assume le poète, « *Maître d'astres et de navigation* » dont « [la] prérogative sur les mers est de rêver pour vous ce rêve du réel... [...] Et je n'ai pas pris peur de ma vision, mais m'assurant avec aisance dans le saisissement, je tiens mon œil ouvert à la faveur immense, et dans l'adulation. » (281 et 282)

La parole nomade et les voix multiples

Jean-Louis CLUSE,
Lycée Paul Lapie, Courbevoie.
saintjohnlewis@hotmail.fr

À la première lecture des poèmes de Saint-John Perse, deux particularités sautent aux yeux, sinon à l'entendement : le nombre des personnages qui passent dans les poèmes et la fréquence des discours entre guillemets, indices essentiels d'une savante confusion des voix qui fait une grande partie de l'originalité de ces poèmes. Du point de vue de ceux qui nous occupent, c'est bien sûr *Vents* qui propose le plus grand nombre de personnages et de discours. Nous nous proposons de tracer quelques directions de réflexion sur l'origine des voix textuelles dans *Vents*, *Chronique* et *Chant pour un équinoxe*, en abordant dans un premier temps le problème de l'identité du locuteur, dans un second temps celui du statut de la parole.

L'identité du locuteur : des locuteurs, serait plus juste. À moins qu'on ne doive parler des identités du locuteur. L'auteur, seule instance stable, est Saint-John Perse qui, depuis *Anabase*, signe les poèmes, et a inscrit son nom sur la page de couverture des *Œuvres Complètes* dans « La Pléiade ». Le narrateur des poèmes est un « je » que l'on pourrait dire à géométrie variable et qui représente une voix ou une personnalité de l'auteur. Les personnages quant à eux sont multiples, inclus dans le récit ou dans l'énonciation. Les frontières sont floues entre narrateur et personnages.

Dans *Vents*, le narrateur s'identifie clairement en tant que poète : « *mon poème* », écrit-il (201). Mais il arrive qu'il s'adresse à lui-même : une voix se détache de lui-même qui le tutoie, créant ainsi une sorte de dialogue intérieur. Cette voix, par exemple, enjoint au Poète de chanter : « *Et toi, Poète, ô contumace et quatre fois relaps, la face encore dans le vent, chante à l'antiphonaire des typhons* » (193). Ou bien elle s'adresse – la même ? – à lui ainsi : « *Ô toi qui reviendras, sur les derniers roulements d'orage, [...] qu'as-tu donc foulé là [...] ?* » (209) Ou bien, encore elle, au

cavalier qui chemine en Ouest : « *Tiens bien ta bête frémissante contre la première ruée barbare...* » (221) Dans *Chronique*, le poète âgé s'adresse encore à lui-même : « *Lève la tête, homme du soir. La grande rose des ans tourne à ton front serein.* » (389-390)

On trouve assez souvent les deux premières personnes employées côte à côte. Par exemple dans *Vents* :

[...] *j'écouterai monter en moi l'autorité du songe.*
Ivre, plus ivre, disais-tu, d'avoir renié l'ivresse... (185)

Dans la première phrase, un « je », le poète, se dit en proie au songe, alors que dans celle qui suit immédiatement, il semble s'adresser à un locuteur que rien n'identifie et qui profère une formule paradoxale. Le poète reprend cette formule à son compte, et le « tu », celui qui a prononcé la formule avant le temps du discours, est sans nul doute une instance à l'intérieur de lui-même qui a su éclairer la prise de conscience d'une vérité pour lui essentielle. Le Chant IV de *Vents* offre un dialogue entre le « je » et le « tu » :

... *Je me souviens*
 – *Qu'irais-tu chercher là ?*
 – *Qu'irais-tu sceller là ?*
 ... *Je vous connais*
 – *Qu'irais-tu clore là ?* (236)

Il y a là une survivance du dialogue lyrique du poète avec lui-même, les tirets séparant nettement les interventions du second locuteur, qui sans doute est aussi le Poète.

Le « je » assume parfois une parole à la première personne du pluriel, dont la valeur ne se réduit pas au « nous » de majesté, même si c'est tel ou tel héros qui parle, vu que ce « nous » entraîne parfois l'accord au pluriel. C'est par exemple « *nos fronts* » (391) ou « *Nous avons marché seuls* » (393) dans *Chronique*. Ou bien dans *Vents* : « *nos plus grands versets d'athlètes, de poètes* » (179). La proximité du « je » et du « nous » est fréquente, comme dans ce passage de *Vents* :

Nous *connaissons l'antienne. Elle est du Sud...*
Ah ! qu'on m'éteigne, ah ! qu'on m'éteigne aux lames des persiennes ces grands bonheurs en peine [...]

(Et l'Émissaire **nous** trahit dans l'instant du message. Et qu'est-ce là qui **m'**est ravi [...] ? (210)¹

Dira-t-on que ce « nous », proche du « je », est l'indice que le poète tantôt s'exprime en son nom propre, tantôt au nom des êtres « de même race », poètes et autres créateurs, ou même au nom de la communauté humaine tout entière ? Ainsi dans *Chronique*, pour ce dernier cas :

« *Grand âge, nous venons de toutes rives de la terre. [...] Et le temps en sait long sur tous les hommes que nous fûmes.* » (393)

Chronique où le « nous » est omniprésent et relègue l'unique occurrence du « je » dans les très brèves paroles rapportées d'un personnage. Quant à *Chant pour un équinoxe*, on y trouve le « je » du poète, le « nous » du couple qu'il forme avec l'« Amie » (437), et celui d'une communauté, qu'elle soit celle des hommes ou celle des créateurs.

À ces différentes marques de la personne, il faut ajouter le « vous », à travers lequel le locuteur s'adresse à d'autres hommes, par exemple à la fin de *Vents* :

Ô vous que rafraîchit l'orage, la force vive et l'idée neuve
rafraîchiront votre couche de vivants, l'odeur fétide du malheur
n'infectera plus le linge de vos femmes. (250)

Propos destinés à la communauté des hommes ? C'est ce que tend à suggérer le « nous » qui suit immédiatement et représente sans doute celle des créateurs :

Et vous pouvez remettre au feu les grandes lames couleur de foie
sous l'huile. Nous en ferons fers de labour, nous connaissons encore la
terre ouverte pour l'amour (250)

On note, dans les derniers poèmes de Saint-John Perse, *Chronique* et *Chant pour un équinoxe* inclus, la disparition du dialogue intérieur proprement dit, traduit par le dédoublement grammatical en « je-tu ». Sans doute faut-il voir là le signe d'une parole et d'une personnalité unifiée.

De ces constatations sur les variations des marques de la personne, qui rendent souvent complexe l'identification du locuteur, il ressort essentiellement que cette sorte de dédoublement grammatical énonciatif exprime un changement constant de perspective au sein du locuteur, qui

¹ C'est nous qui soulignons.

met en communication une instance de lui-même avec une autre. Le texte est donc proféré par des voix du locuteur qui varient avec les personnes grammaticales.

Or il existe une autre forme de dédoublement du locuteur, que l'on pourrait appeler dédoublement narratif, et qui vient se superposer à la première forme : la narration met en scène des personnages et le poète s'adresse à eux à travers l'énonciation. Le Poète de *Vents* est ainsi protagoniste et locuteur. Une double perspective de parole le place tantôt dans l'énonciation, quand il se parle à lui-même – « – *Et toi, Poète [...]* » (193) – tantôt dans la narration, quand il parle de lui-même à la troisième personne du singulier, par exemple, dans des sections narratives telles que celle-ci : « *et le Poète tient son œil sur de plus pures laminaires.* » (194) On assiste alors à un dédoublement grammatical et à un dédoublement narratif au sein du poète.

Le personnage du « *Maître du chant* », qui apparaît plusieurs fois dans *Vents*, se trouve tantôt inclus dans l'énonciation, tantôt dans la narration. Exemple du premier cas : « *Ce n'est pas trop, Maître du chant, de tout ce bruit de l'âme* » (195). Exemple du second cas : « *Cette mesure encore, la dernière ! comme au Maître du chant.* » (247)² Ou bien dans *Chronique*, où c'est encore le Poète, qui, âgé, chante devant l'âtre et déploie l'espace avec son chant : « [...] *et chant du Maître, seul au soir, à se frayer sa route devant l'âtre* » (404).

Le personnage du « *Narrateur* » figure aussi dans *Vents*, à côté du chanteur, et représente le poète qui raconte. Le récit le met en scène : « *Le Narrateur monte aux remparts. Et le Vent avec lui.* » (181). Et le locuteur s'adresse à lui aussi bien : « *Achève, Narrateur !* » (184)

Dans certains cas, le second niveau de dédoublement – « je-il » – est plus implicite. Ainsi avec le personnage du *Prodigue*. Le locuteur de *Vents* prononce ces mots : « *S'en aller ! s'en aller ! Parole du Prodigue.* » (209) Ce personnage est une figure du Poète, qui, prodigue de lui-même, de sa parole et de sa vie, sans nul souci d'économie ni d'étroitesse, de prévoyance ni de sécurité, rejoint aussi la figure de l'enfant prodigue de la

² Ce personnage est une des figures du Poète, mais la fin de *Vents* l'identifie au Vent : « *Et le Vent avec nous comme Maître du chant* » (248).

parabole à travers les motifs de l'infamie et du retour vers les siens : « *Nous reviendrons, un soir d'automne, sur les derniers roulements d'orage* » (240), et :

– *Et vous, hommes du nombre et de la masse, ne pesez pas les hommes de ma race. Ils ont vécu plus haut que vous dans les abîmes de l'opprobre.* (241)

Ainsi le locuteur crée-t-il le second niveau de dédoublement en chargeant le « je », sinon de se nommer lui-même « Prodigue », du moins de prononcer les paroles qui sont celles du Prodigue.

Second exemple, l'Étranger d'*Anabase* et d'*Exil*, lui aussi mis en scène à travers le récit dans *Vents* : « *Toute la terre, nubile et forte, au pas de l'Étranger* » (200). Dans un second niveau de dédoublement, le locuteur se dit lui-même « étranger » : « *Nous faudra-t-il, avant le jour, nous frayer route d'étranger jusqu'à la porte de famille ?* » (242) Mais aussi bien cet étranger a-t-il perdu la majuscule du protagoniste et se trouve-t-il en position de métaphore.

Il existe bien d'autres figures, qu'on les considère comme des doubles ou des allégories ou de simples noms du poète. Telles celle du « Novateur » qui se rencontre dans *Vents*, à côté des savants, chercheurs de révélation et frères du poète (193, 206) ou celle de l'« *Enchanteur* » (189), celle du « *Voyant* » (230), variante d'une figure de prophète, ou celle de l'« *Écouteur* » (230). Certaines d'entre elles n'apparaissent qu'une fois dans tout le poème. Une des particularités du poème *Vents* est que le protagoniste s'y démultiplie sous toutes ses formes, alors qu'*Anabase* et *Exil* mettent face à face des hommes de pouvoir, tel le Prince nomade et conquérant, et des hommes de songe, tel le Poète, ainsi que l'Étranger. Le Poète de *Vents* déploie toutes ses facettes de parleur, chanteur, chaman, étranger, loin de toute figure de pouvoir temporel. Ce poème met l'accent sur les rapports du poète avec le sacré, et c'est ce qui sert à définir le protagoniste.

Dans *Chronique*, les figures du Poète comme autre ont glissé vers le souvenir. Elles sont absentes du très court poème *Chant pour un équinoxe*.

Retenons essentiellement, à la fin de la première partie de notre exposé, que différentes figures du poète, dotées ou non d'un discours rapporté, sont à la fois placées dans la narration et dans l'énonciation,

lorsque le locuteur leur adresse la parole, par sa propre voix ou par une autre, plus ou moins identifiable. Toutes sont des visages du Poète. Certaines sont douées de parole et prononcent quelques mots, ce qui crée une double énonciation au sein du texte, ou deux systèmes d'énonciation emboîtés ; d'autres sont muettes et ne font que passer. Ce que nous appelons le dédoublement énonciatif est la manifestation d'un changement perpétuel de la perspective de parole, changement qui instaure une distance plus ou moins grande au sein du locuteur. Cette distance sépare les différents discours et figures de la voix « centrale » qui dit « je » et représente non une figure, mais une identité : le « je » de Saint-John Perse, étant bien entendu que cette identité est une identité rêvée, une création qui se manifeste – qui est prouvée – par l'édition des *Œuvres Complètes*, avec la « Biographie » et les autres documents. Parfois un véritable vertige s'installe et il est difficile de savoir exactement qui parle. Quant à la multiplicité des personnages, des visages du poète, elle est le signe que le poète ne coïncide pas avec lui-même : il est en effet toujours autre, étranger aux autres et à lui-même. Celui qui parle dans *Vents* est l'homme de songe, dont le discours est ouvert à d'autres voix. Et c'est quand la voix du poète met en scène son allégorie le Poète qu'elle semble rechercher la plus grande dépersonnalisation possible, la désincarnation, une identité réduite à la pure profération, processus qui paraît représenter le degré extrême du dédoublement. Le dédoublement du poète en personnages masculins met en évidence la pluralité de ses « moi ». Cette absence de coïncidence avec un moi unique est peut-être une des significations de ce que le poète appelle l'« exil », état inhérent à la condition humaine telle que la conçoit Saint-John Perse, mais surtout à sa vie de poète telle qu'il la revendique. Cette multiplication du moi peut être interprétée de façon positive dans l'imaginaire de Perse, comme le signe de l'expansion de son moi, de sa puissance sur le temps et l'espace. On rapprochera cette démarche de son rêve d'ubiquité, tel qu'il s'exprime dans *Oiseaux*, appelés « *princes de l'ubiquité* » (422). Pour cela, le même locuteur investit toutes les personnes grammaticales, sauf la troisième personne du pluriel. De façon négative d'autre part, la multiplication du moi peut être interprétée comme un symptôme de solitude extrême qui s'exprime dans le soliloque, pour

reprendre un terme de Pierre Van Ruten³. C'est aussi le signe de la perte ou de la dispersion du moi.

Second versant de notre exposé : le problème des voix textuelles. Nous avons remarqué que le locuteur peut aussi bien se mettre en scène que faire parler une voix qui l'invoque sous plusieurs de ses fonctions ou personnalités et que de ce fait les passages où voisinent plusieurs personnes grammaticales, auxquelles s'ajoutent les « il » de la narration, constituent des moments de brouillage extrême de l'élocution et des perspectives de parole. Or il existe un second niveau de parole dans les poèmes de Saint-John Perse : ce sont les discours rapportés, placés entre guillemets ou non.

Dans *Vents*, à plusieurs reprises, des sections de discours direct sont signalées en tant que telles par un verbe de parole et les deux points mais restent sans guillemets. Par exemple, au Chant I : « *Et moi j'ai dit : N'ouvre pas ton lit à la tristesse.* » (196). Ou bien : « *Et vous pouvez me dire : Où avez-vous pris cela ?* » (213). Il s'ensuit un doute sur la fin des propos ainsi rapportés que les guillemets ne limitent pas. De même lorsqu'une formule joue le rôle de verbe introducteur : « *Achève, Narrateur !... Elles sifflaient aux portes des Curies.* » (184). En l'occurrence, une figure du Poète développe un long discours, qui n'est pas fondamentalement distinct de celui que développe la voix du Poète lui-même.

Mais la plupart de ces discours qui s'insèrent dans les parties plus ou moins narratives que prononce le poète locuteur se trouvent entre guillemets. Le problème se pose de leur attribution à un locuteur autre que le poète, un personnage du poème, protagoniste ou personnage secondaire. Nous pouvons appeler dédoublement des voix textuelles ce second plan du texte poétique qui apparaît au sein du premier. Ce niveau du texte est une parole seconde où se dédouble le texte principal⁴. Il n'est pas toujours facile

³ P. Van Ruten, « Sémiotique de Saint-John Perse », dans *L'Obscure naissance du langage, Saint-John Perse I*, textes réunis par Daniel Racine, *La Revue des Lettres Modernes*, Minard, Paris, 1987, p. 167.

⁴ Par dédoublement du texte, nous entendons une sorte de fonctionnement en miroir du texte poétique qui se donne à voir entre guillemets, comme provenant d'une autre source que celle du texte hors guillemets, alors que cette source n'est pas identifiée et que ce texte procède exactement comme le texte hors guillemets.

d'établir des certitudes quant à l'origine de cette parole seconde et à sa fonction.

Vents est de tous les poèmes de Saint-John Perse le plus complexe du point de vue du partage des fonctions entre les passages entre guillemets et les passages hors guillemets. Certains passages entre guillemets toutefois représentent les paroles d'un locuteur clairement désigné. Dans *Vents*, exceptionnellement quelques personnages tout à fait autres se font entendre ; dans la liste des migrations historiques vers l'Amérique, certains groupes sont accompagnés de leur discours, tels les « *gens de papauté* » et les « *Chapelains en selle* » qui s'exclament : « *Çà ! nous rêvions, parmi ces dieux camus !* » (219)

À la fin du poème le Vent se fait entendre :

Et le Vent avec nous comme Maître du chant :

« Je hâterai la sève de vos actes. Je mènerai vos œuvres à maturation. » (248).

Quant aux versets qui commencent par

... « Vous qui savez, rives futures, où s'éveilleront nos actes [...] »,

ils sont le chant du Poète « *à l'antiphonaire des typhons* » (193).

Pour ce qui est des paroles du « je » dans *Vents*, le texte n'est parfois pas très explicite, mais il ne saurait y avoir de doute sur l'origine de ces paroles. C'est le cas de la totalité de la cinquième section du Chant III, deux pages entièrement entre guillemets. Cette section est encadrée par deux passages qui suggèrent que le locuteur en est le Poète. Le premier est la dernière phrase de la section précédente : « *Que le Poète se fasse entendre, et qu'il dirige le jugement !* » (226). Le second, la première phrase de la section suivante : « *Telle est l'instance extrême où le Poète a témoigné.* » (229). Point n'est besoin, on le voit, de la ponctuation annonciatrice du discours rapporté. De même lorsque le locuteur évoque la crise prophétique et poétique où culmine et se clôt le même Chant (230). Les passages entre guillemets de plus en plus tendus sont entremêlés de passages narratifs qui désignent parfois indirectement le Poète comme locuteur, tels que : « *Et l'écriture du poète suit le procès verbal* » (229), ou bien « *Et le Poète encore est avec nous* » (230), ou bien encore : « *Mais attentif à sa lucidité, jaloux de son autorité, et tenant clair au vent le plein midi de sa vision* » (230) – et l'on note les deux points qui terminent cette

section –. Toujours au Chant III, à la suite de l'énumération des migrants en Ouest, on trouve un verset entre guillemets au locuteur plus difficilement repérable :

...Et voici d'un autre âge, ô Confesseurs terrestres [...]. Et voici bien d'un autre schisme, ô dissidents !...

« Car notre quête n'est plus de cuivre ni d'or vierge, [...] mais [...] comme aux antres du Voyant le timbre même sous l'éclair, nous cherchons, dans l'amande et l'ovule et le noyau d'espèces nouvelles, au foyer de la force l'étincelle même de son cri !... » (220-221)

Malgré l'absence des deux points et du verbe de parole, il semble que ces propos puissent être attribués à ces « *grands aventuriers de l'âme* » qui ne sont guère distincts des « *dissidents* » : la conjonction de coordination « *car* » indique qu'ils prennent eux-mêmes la parole pour expliciter ce que le Poète, qui est un des leurs, a suggéré de leur démarche. Plus loin, une voix reprend, dans un passage entre guillemets, la formulation de l'extranéité, parole donnée au personnage de l'Étranger mis en scène ailleurs par le poète (200, 209) : « *Quel est ce goût d'airielle, sur ma lèvre d'étranger, qui m'est chose nouvelle et m'est chose étrangère ?...* » (229). À l'extrême fin du voyage en Ouest, lorsque le néant menace celui qui est allé jusqu'au bout des terres, une figure mystérieuse fait rebrousser chemin au Voyageur à cheval : « *Comme l'Inconnu surgi hors du fossé qui fait cabrer la bête du Voyageur.* » (239). Et cet Inconnu profère quelques mots : « *Qu'allais-tu désertier là ?* » (239). Le Voyageur, auquel il est fait signe de revenir vers les hommes et qui est le Poète, se trouve face à face avec l'éclair, diversement désigné comme « *un Croisé* », « *le Balafré* », et « *l'Inconnu* ». Ainsi ce conflit de la psyché du Poète, la volonté se dressant contre une tendance à la rêverie qui peut devenir désertion, est-il lui aussi mis en scène sous la forme d'un être de volonté, s'adressant à lui, momentanément incarné en un être de perdition, le Voyageur au gré du songe⁵.

Dans les deux autres poèmes qui nous occupent, et plus précisément à l'intérieur de *Chronique*, on ne rencontre pas la même utilisation des guillemets ni les difficultés qu'elle peut présenter. En revanche il n'est pas

⁵ On remarque que c'est encore l'être à double face, le Janus Bifrons qu'il est lui-même que Saint-John Perse met en scène. Toujours le dédoublement en homme de songe et homme d'action.

sans intérêt de mentionner un phénomène qui a lieu dans *Chronique* comme dans d'autres poèmes – et c'est la seule fois dans ceux qui nous occupent : il s'agit de l'ouverture, au sein d'un passage entre guillemets, d'un autre discours rapporté dans un second niveau de guillemets⁶. La voix du locuteur constamment entre guillemets fait entendre les paroles d'un cavalier : « ... *Comme celui, la main au col de sa monture, qui songe au loin et rêve haut : 'Je porterai plus loin l'honneur de ma maison'* » (398). Ici comme dans la plupart des passages entre guillemets au sein d'autres guillemets, c'est la voix d'une autre figure du locuteur que l'on entend, en l'occurrence celle du cavalier, si important dans *Éloges*, *Anabase*, *Exil* et *Vents* même. Le double niveau de discours rapporté livre les paroles d'une des incarnations du poète : effet d'altérité.

Par ailleurs certains passages entre guillemets posent de réels problèmes d'interprétation. Qui parle ? Pourquoi entre guillemets et à ce moment-là ? Ces passages sont assez nombreux dans *Vents*. L'un des plus difficiles se trouve à la fin de la deuxième section du Chant I :

*Ou bien un homme s'approchant des grandes cérémonies majeures
où l'on immole un cheval noir. – « Parler en maître, dit l'Écoutant. »*
(182)

Les guillemets isolent la totalité de la dernière phrase : ils englobent non seulement les quelques mots d'un locuteur mais aussi la mention du locuteur et de son acte de parole, en l'occurrence une section narrative en forme d'incise. Quelqu'un dit que quelqu'un parle, et ce quelqu'un est cité entre guillemets. Qui est-il, celui qui le cite ? Dans de tels passages, l'identité du locuteur conduit le lecteur au vertige. On doit imaginer qu'il s'agit de la voix du Poète narrateur, réduite à une sorte de degré zéro de la voix du poète, laquelle, une fois sa substance passée presque tout entière entre les guillemets, aurait reculé le plus loin possible en deçà de son propos, réduite, si faire se peut, à l'impersonnalité. Autre exemple, dans la troisième section du Chant I :

*Ô fraîcheur dans la nuit où fille d'aile se fit l'aube : à la plus haute
cime du péril, au plus haut front*

⁶ Par exemple, dans *Amers*, des voix entre guillemets parlent au sein des voix des Patriciennes (301) ou de l'Amante (338) ; dans *Amitié du Prince*, elles se font entendre entre guillemets (67-68) ou hors guillemets (65).

De feuilles et de frondes !... « Enchante-moi, promesse, jusqu'à l'oubli du songe d'être né... »

Et comme celui qui a morigéné les Rois, j'écouterai monter en moi l'autorité du songe. (185)

Qui prononce la phrase injonctive citée entre guillemets ? Est-ce le « je » sujet dans la phrase qui suit ? Est-ce la voix du songe, cette manifestation intérieure de l'inspiration poétique ? Le double emploi du mot « songe » fait difficulté : l'« *autorité du songe* » qui envahit le poète, et qui est dans ce contexte une « *promesse* » de création et de renouveau poétique, fait-elle allusion dans son bref discours à un autre songe, songe à oublier, la plongée dans la nostalgie, apparaissant pour être refusée de la même façon que dans d'autres poèmes de Perse ?

Dans la septième section du Chant I, parle une autre voix difficile à cerner :

« Je t'ai pesé, poète, et t'ai trouvé de peu de poids.

« Je t'ai louée, grandeur, et tu n'as point d'assise qui ne faille. [...]

« Les dieux lisibles désertaient la cendre de nos jours. Et l'amour sanglotait sur nos couches nocturnes.

« Ta main prompte, César, ne force au nid qu'une aile dérisoire.

« Couronne-toi, jeunesse, d'une feuille plus aiguë !

« Le Vent frappe à ta porte comme un Maître de camp [...].

« Et toi, douceur, qui vas mourir, couvre-toi la face de ta toge

« Et du parfum terrestre de nos mains... » (195-196)

Cette voix possède la particularité de s'adresser à la fois au poète, à César, symbole du pouvoir temporel, et à des abstractions : grandeur, jeunesse et douceur. Elle s'adresse en somme à tout le monde à la fois, aux différents interlocuteurs du Poète, selon les poèmes. L'idée directrice est le doute porté sur la tâche du poète, présent en ses différentes facettes. Voix totalement extérieure en apparence, ou degré zéro de la voix du poète. Peut-être est-ce la voix du moi qui s'interroge sur la validité de tous ses actes ou de ses œuvres, en proie aux « *tentations du doute* » (195). Peut-être aussi la voix du Vent, que le poète a déjà nommé hors guillemets « *Maître du chant* » (195), et qui se nommerait alors lui-même dans ce passage « *Maître du camp* », le Vent qui proclame la vanité de toutes choses avant d'enjoindre à plus de mouvement, à plus de violence afin de renouveler la création – sans quoi elle n'est que... du vent !

Un rôle particulier des passages entre guillemets est de faire entendre le chant, qui se distingue alors de la narration. Par exemple, dans la deuxième section du Chant II, deux passages entre guillemets, composés l'un de huit courts versets et l'autre de cinq, célèbrent l'«Hiver». Il s'agit d'un chant à l'Hiver sous forme de litanie (onze versets sur treize commençant par le nom de la saison), un éloge de l'Hiver, une « Récitation à l'éloge de l'Hiver » (203-204). Poème au sein du poème, cet éloge en deux temps n'est introduit ni par deux points ni par un verbe de parole. Il est cependant entouré de termes ayant trait à la parole, par exemple : « *L'Hiver crépu comme Caïn, créant ses mots de fer* » (202). Le Poète apparaît à l'intérieur de son chant – « nous » – et adresse une prière à la saison de froid, de la dureté, de la sécheresse glacée, en des termes ayant eux-mêmes trait à la solidité, à la dureté, à la minéralité ou au métal : qu'elle le débarrasse de toute mollesse et de toute douceur invalidante, représentées ailleurs par le Sud :

« *Hiver, Hiver, au feu des forges de l'An noir ! Délivre-nous d'un conte de douceur et des timbales fraîches de l'enfance sous la buée du songe.* » (204)

Peut-être est-ce là un effort aussi pour se dégager de l'emprise de l'enfance, avec toute la nostalgie qui lui est liée et qui ramène le poète aux Îles comme vers un Sud.

Parfois ce chant est loin d'être achevé : il se présente, s'impose à la voix du poète sous forme de bribes. C'est par exemple, au Chant I de Vents :

Très grand arbre mendiant qui a fripé son patrimoine, face brûlée d'amour et de violence où le désir encore va chanter.

« *Ô toi, désir, qui vas chanter...* » Et ne voilà-t-il pas déjà toute ma page elle-même bruissante. (180)

C'est au Chant II :

Présages en marche. Vent du Sud. Et grand mépris des chiffres sur la terre ! « Un vent du Sud s'élèvera... » (208)

Ces bribes de chant que contient le poème en abyme tendent à s'appuyer sur l'idée qui les précède, comme le chant part de la narration, de la prose. Au Chant IV, la quatrième section contient un passage entre guillemets assez mystérieux. Rien dans ce qui précède ne donne d'indication sur le locuteur ou la fonction de ces paroles (240-241). Les

groupes de versets hors guillemets alternent avec les groupes entre guillemets séparés plus ou moins régulièrement par des astérisques, ce qui entraîne un problème double : d'une part une voix non identifiée qui se met à parler entre guillemets après un passage hors guillemets sans éclaircissement et avec une nette séparation typographique ; d'autre part une unité regroupant typographiquement un passage entre guillemets et un autre hors guillemets. La première conclusion que nous pouvons risquer est que la distinction entre texte hors guillemets et texte entre guillemets n'est peut-être pas capitale, qu'elle apparaît même assez aléatoire. Dans l'extrait que nous analysons, le locuteur s'exprime à travers le « nous » et exceptionnellement le « je » dans les deux types de texte :

Nous reviendrons

à côté de

« Nous avions rendez-vous »

et

« J'irriterai la moelle dans vos os »

à côté de

les hommes de ma race.

Il s'adresse à la foule des hommes à travers un « vous » que l'on retrouve aussi dans les deux types de texte :

Nous vous demanderons un compte d'hommes nouveaux

à côté de

« – Et vous, hommes du nombre et de la masse ».

Sans doute avons-nous affaire, avec ce passage entre guillemets, à un des chants qui parsèment le poème, beaucoup plus développé que dans l'exemple précédent. Un chant qui contient un commentaire sur lui-même entre parenthèses :

« [...] Et le Vent avec nous [...] » ;

« Non pas appelé en conciliation, mais irritable et qui vous chante : j'irriterai la moelle dans vos os... (Qu'étrange encore fut la mesure de ce chant !) (240)

Ce chant isolé entre les guillemets est celui que le Poète est en train de chanter et dont, comme ailleurs dans son œuvre, il n'est pas satisfait, le jugeant trop limité, pas encore assez ample à son goût. Le propos change sensiblement dans les trois versets suivants hors guillemets – « – Et vous,

hommes du nombre et de la masse [...] » –. Après avoir chanté son retour parmi les hommes, le Poète quitte le registre du chant pour s'adresser à eux de sa voix « naturelle » et faire l'éloge des créateurs comme lui, à travers la troisième personne du pluriel, et de leur tâche parmi eux. Deux tonalités se succèdent, poétique et morale, portées chacune par une voix, et unies par la typographie. Voilà une possibilité d'interprétation pour ce passage, qui n'est pas sans difficulté. On note en outre dans cet exemple un procédé typographique caractéristique de bien des passages entre guillemets : les points de suspension, qui apparaissent à la fin d'un passage ou au début et à la fin⁷. Ils suggèrent que le chant qui est écrit est l'émergence seulement d'un chant autonome qui a commencé avant que le texte ne le cite et qui se poursuit, ou peut se poursuivre ailleurs, peut-être dans d'autres zones de la personnalité du Poète, mais toujours en création et disponible à la voix qui veut bien l'incarner, ou ne peut s'en empêcher.

Ainsi cet autre au sein du Poète tantôt s'identifie à sa voix, tantôt surgit en lui voire le sollicite sans que sa voix soit entièrement consciente de ce surgissement ni prête à l'assumer. On voit donc que dans *Vents* le Poète s'exprime à travers un grand nombre de voix, qui sont comme des masques pour sa parole : voix de personnages qui sont d'autres lui-même (181), voix « divine », paraissant extérieure et supérieure au Poète (195), voix du Vent (248), ce qui est peut-être la même chose, voix profonde au sein de lui-même, voix inspirée d'un « je » qui serait autre (246). La distribution de ces différentes voix est fluctuante, et les signes typographiques qui les distinguent à première vue sont employés de façon plus complexe qu'il n'y paraît – ou plus arbitraire, tant il est vrai que les deux types de texte, entre et hors guillemets, jouent avec ces distinctions. En dernier ressort, il semble que la même voix revête différentes identités, différents registres, différentes tonalités, et se glisse entre des signes différents, toujours la même et souvent représentée comme autre. Variation sur le thème de la fausse altérité.

⁷ Dans le premier cas, voir par exemple p. 180, 181, 193, 195, 220, 223 ; dans le second, p. 203-204. Il y a certes des exceptions, des variantes, notamment celle (rare) des points de suspension précédant immédiatement les guillemets (193). Autant de variantes qui soulignent, à notre sens, la commune origine des voix qui prononcent les deux types de texte.

Dans la même perspective, le problème posé par *Chronique* est que c'est le poème tout entier qui est entre guillemets ! Cette extension maximale des guillemets suggère que c'est tout le texte qui est donné comme une citation, comme les paroles adressées au « grand âge » par le poète devenu vieux. En l'absence du poète comme locuteur primordial qui dit « je », le poème est donné comme la parole de quelqu'un d'autre. L'absence du « je » en effet, remplacé par le « nous », souligne la solennité conférée à ce chant du grand âge occupant tout le poème, et qui se donne à lire comme une récitation, rythmée par l'expression « Grand âge ». Outre sa forme de litanie, le poème contient la mention du chant qui le désigne lui-même, ce qui peut expliquer aussi les guillemets, comme nous l'avons constaté dans d'autres exemples ; afin de souligner le passage au premier plan du chant poétique, les termes de l'expression de *Vents* – « Maître du chant » – se trouvent inversés :

*« Mais chant plus grave, et d'autre glaive, comme chant d'honneur
et de grand âge, et chant du Maître, seul au soir, à se frayer sa route
devant l'âtre » (404).*

Chronique ne serait-il pas de la sorte le chant accompli, achevé, parvenu à son déploiement, loin de toute intrusion hésitante et insatisfaisante au sein du texte ? Autre façon de rendre compte de l'inclusion de *Chronique* entre guillemets, le fait que le poème suive immédiatement la « Dédicace » d'*Amers*. En effet cette dédicace se trouve paradoxalement à la fin du grand poème. Elle semble ouvrir sur un poème à venir, sur la vie entre les poèmes qui est elle-même poème. Dans l'édition des *Œuvres Complètes*, elle ouvre aussi sur le poème qui la suit, *Chronique*, écrit trois ans plus tard. La « Dédicace » d'*Amers*, tout entière hors des guillemets, pourrait être vue comme l'annonce des paroles du vieil homme de *Chronique*, l'Enchanteur vieillissant. N'annonce-t-elle pas ce chant de l'homme « devant l'âtre » : « – Nous qui mourrons peut-être un jour disons l'homme immortel au foyer de l'instant » (385) ? L'immortalité est un thème majeur de *Chronique*, dont la notice précise qu'il s'agit d'un poème « à la terre, et à l'homme, et au temps, confondus tous trois [...] dans la même notion intemporelle d'éternité » (1133)⁸. La dernière phrase

⁸ Voir dans le poème : « *Le temps que l'an mesure n'est point mesure de nos jours. [...] et notre lit n'est point tiré dans l'étendue ni la durée. [...] nous vivons d'outre-mort et de mort même vivrons-nous* » (391).

même de la « Dédicace » d'*Amers* semble annoncer le discours de l'homme au masque d'or, le poète, une fois son masque déposé : « *Et l'homme au masque d'or se dévêt de son or en l'honneur de la Mer.* » (385) Après les amples solennités et les pompes d'*Amers*, voici ce que seront peut-être les ultimes paroles de l'homme âgé, dépouillé des accessoires du poète et rendu à son humanité. Telles sont les hypothèses que l'on peut formuler sur ce poème tout entier placé entre les guillemets.

Outre un locuteur à la fois un et multiple, des voix à la fois multiples et une, nous avons déjà signalé combien se ressemblent les discours hors guillemets et les discours entre guillemets. C'est dans *Vents* que l'on trouve le plus d'indices de la fausse altérité de ces derniers : certaines expressions circulent à travers le poème en passant de bouche en bouche. C'est le cas des expressions ou phrases qui jouent le rôle de refrains. Par exemple celle-ci : « *Ô vous que rafraîchit l'orage... Fraîcheur et gage de fraîcheur...* » On la trouve tout d'abord dans la deuxième section du Chant I, et déjà sous deux formes : la première entièrement entre guillemets, donc prononcée par un autre que le locuteur principal, probablement le Narrateur qui est son double et apparaît juste à la suite (181) ; la seconde quelques lignes plus loin, mais en partie seulement entre guillemets et ses deux moitiés interverties :

Et sa parole nous est plus fraîche que l'eau neuve. Fraîcheur et gage de fraîcheur... « Ô vous que rafraîchit l'orage... » (181)

La narration fait référence au « Shaman » qui a remplacé le Narrateur dans une comparaison. La seconde moitié de la phrase qui nous occupe est ici passée en première position et prononcée par le Poète narrateur, tandis que la première est passée en seconde position et entre guillemets, citée donc, et attribuée au « Shaman » ; qui est le Narrateur, qui est le Poète... Mais il y a plus : dans la sixième section du Chant I, la phrase est passée dans la bouche du « *philosophe babouviste* » dans son état originel et tout entière entre guillemets (192). À la fin du Chant I, elle regagne la bouche du narrateur Poète, hors guillemets, mais seulement la seconde moitié de l'état originel (196). Parvenue au début du Chant II, elle se transforme légèrement en « *fraîcheur et source de fraîcheur* » (199), avant de se monnayer en une « *fraîcheur d'eaux libres et d'ombrages* » et une « *fraîcheur de terres en bas âge* » (199). Son dernier avatar, tout près de la fin de *Vents*, est placé dans la « bouche » du Vent :

« Ô fraîcheur, ô fraîcheur retrouvée parmi les sources du langage !... [...] » (248)

Enfin l'on entend une dernière fois dans la bouche du narrateur Poète la première section de la phrase, et c'est presque à la fin du poème : « Ô vous que rafraîchit l'orage » (250).

Autre exemple : la formule « *Se hâter, se hâter ! Parole de vivant !* » Prononcée tout d'abord par le narrateur Poète au début de *Vents* (181), elle passe dans les paroles du « *philosophe babouviste* », et le mot « *vivants* » se retrouve au pluriel (192). La première section en est modifiée entre-temps dans les propos du narrateur hors guillemets : « *S'en aller ! s'en aller ! Parole de vivant !* » (187) La même formulation est répétée par le même plus loin (196). Et au Chant II, la même voix a définitivement modifié la formule originale, quoique progressivement : « – *S'en aller ! s'en aller ! Parole du Prodigue* » (209), ce dernier personnage étant une représentation du Poète et du vivant. Puis c'est la seconde section qui subit des variations, dans le discours qui paraît être celui du « *philosophe babouviste* » : « *Se hâter, se hâter ! l'angle croît !...* » (193) Puis au Chant III, dans le texte du narrateur hors guillemets : « *Se hâter ! se hâter ! témoignage pour l'homme !* » (224) Et enfin quelques lignes avant que ne s'achève *Vents*, dans le texte entre guillemets cette fois :

« – *Se hâter ! Se hâter ! Parole du plus grand Vent !* » (247)

On relève aussi des glissements d'un type de texte à l'autre d'expressions ou de phrases qui ne sont pas l'objet de tant de répétitions, comme par exemple, la formule « *Apaisement au cœur du Novateur* », qui passe à la même page des paroles attribuées au « *philosophe babouviste* » à celles que prononce le Poète (193), ou la phrase : « *Ivre, plus ivre, disais-tu, d'avoir renié l'ivresse...* » (185) Du texte hors guillemets prononcé par le narrateur qui vient de dire « je » et se parle peut-être à lui-même, elle migre quelques pages plus loin, toujours dans le Chant I, entre des guillemets qui se limitent à elle, à cette toute petite variation près que le verbe « renier » est employé à l'infinitif présent.

Voilà les principaux exemples, dans *Vents*, de ce qui nous semble montrer l'identité du texte hors guillemets et entre guillemets. Dans ces deux types de textes, l'énonciation est semblable : la voix entre guillemets dit « je » et « nous », comme la voix hors guillemets ; elle s'adresse à un

« tu » ou à un « vous » de la même façon. Ainsi dans *Vents* la voix du locuteur est-elle extrêmement perméable à d'autres voix, perméable à tous les souffles. Un même discours circule d'une modalité à une autre et d'une voix à une autre, impliquant une origine unique. Le Vent, Maître et inspirateur du poème qui porte son nom, et dont ce poème donne parfois à entendre la parole, semble la voix la plus autre, celle qui inspire le Poète, mais elle est en même temps la parole du Poète, sa parole « inspirée ».

Le dédoublement du moi en figures de lui-même qui prennent la parole a pour effet de donner le moi pour autre, et par conséquent pour autre la voix du même. Nous constatons en outre qu'à travers le processus du dédoublement des voix textuelles, la voix du même apparaît aussi autre, la voix du « je » donnant la parole à un autre en lui, non plus sous la forme d'un aspect de lui-même extériorisé en personnage, mais dans l'anonymat et parfois le mystère. C'est ainsi que le même texte se présente comme un autre. Une autre voix est la voix poétique, celle du chant, qui interrompt parfois inopinément le texte « principal ». Peut-être n'est-elle que l'une de ces voix intérieures de la profondeur, de l'obscurité, voix de l'inconscient, mais aussi voix de l'Autre conçues comme intérieures au moi, et qui signalent la dimension divine, immortelle, « *cette part en nous divine qui fut notre part de ténèbres* », dit *Chronique* (494). D'une façon générale, ce texte nomade peut se manifester longuement, sous forme de groupes de versets ou de pages entières, ou bien surgir en deux mots. Mais quel que soit son mode de manifestation, il est bien toujours le même, par le vocabulaire, par les rythmes et par l'énonciation, par les tournures et formulations grammaticales, syntaxiques et stylistiques. Preuve que, tout comme le moi se donne à voir et à entendre comme autre, le même texte se donne à entendre et à lire comme autre, comme double de lui-même. Et le fait que le texte entre guillemets revête tous les aspects du texte hors guillemets peut même laisser penser qu'un seul texte suit son cours et qu'il se présenterait sous ces deux formes par l'effet d'une utilisation arbitraire des guillemets !

C'est donc l'unité, celle du texte, qui prime à travers les dédoublements des voix. Cela nous conduit à reconnaître la primeur du texte sur les voix, impliquant l'aspect secondaire du sujet parlant. La variété et la variation permanente des locuteurs manifestent en fait l'indépendance de la source du langage, et, de la part du poète, tantôt ses

efforts pour la capter, tantôt sa résistance vaine à des sollicitations qui le dépassent. L'identification du locuteur et de ses voix passe à l'arrière-plan, devant la mise en valeur de l'importance du message, du texte, d'où qu'il provienne.

Outre cet effet d'altérité confié aux changements de locuteurs, de voix et de textes, une autre fonction essentielle de ce texte nomade est la répétition du discours, le redoublement de la parole, qui confèrent au texte poétique une assise plus ferme, une épaisseur plus grande, de même que le dédoublement du moi en différents personnages vise à conférer au moi plus de consistance, une réalité plus grande. En outre les guillemets, donnant au contenu des paroles qu'ils encadrent une apparence d'objectivité, impliquent l'existence indépendante, autonome, d'un discours, d'une parole, que le poète cherche à faire surgir – ou laisse surgir – pour le mimer, et administrent ainsi la preuve de l'existence d'une voix « autre » qui fait autorité et référence et qui authentifie et affermit les propos du poète. Toutes les citations – invitations à comparaître – sont la preuve rhétorique que quelqu'un d'autre que l'homme en ses limites parle en l'homme, qu'il y a du Créateur dans la créature. Dans *Vents*, c'est le Vent lui-même qui est présenté comme source et gage de cette présence transcendante⁹. Dans *Chronique*, c'est l'inspiration sous les traits de la « *Vierge nocturne* » associée au souffle :

« [...] ah ! tout ce très grand souffle voyageur qu'à ses talons
soulève, avec l'envol de ses longs plis – très grand profil en marche au
carré de nos portes – le passage à grands pas de la Vierge nocturne ! »
(397)¹⁰

C'est encore le souffle avec « *ce grand vent d'ailleurs à notre rencontre* » (391), ou la « *brise d'ailleurs* » (398), ou bien sur un autre plan métaphorique la mer, « *mer d'outre-mer et d'outre-songe et nourrice d'eaux-mères* » (398), ou bien encore « *l'ineffable [...] sur son aile à hauteur de nos tempes* » (399), *Chronique* récapitulant en un faisceau de métaphores les représentations de l'origine de la parole. *Chant pour un*

⁹ Pour un approfondissement de ce point de vue, voir l'article de Steven Winspur, « *Vents* et la rhétorique retournée de Saint-John Perse » dans *L'Obscure naissance du langage*, op. cit., p. 215-227.

¹⁰ Le souffle du Vent se mêle ici à la figure féminine nocturne et inspiratrice qui hante le poème « *Exil* » (127, 128, 136).

équinoxe annonce la réincarnation – sur fond de culture bouddhique tibétaine – de la parole divine, à travers un enfant qui, très loin du poète âgé qui va se taire, accueillera à son tour la révélation :

*un enfant naît au monde dont nul ne sait la race ni le rang,
et le génie frappe à coups sûrs aux lobes d'un front pur.* (437)

Le chant dont le poète est le réceptacle n'a de détermination ni de temps ni d'espace ; il disposera toujours de relais afin que puisse s'incarner la parole intemporelle, le « souffle originel » d'*Exil*. Le poète de *Chronique* n'aura été que le relais du génie, du souffle, du chant qui traverse l'histoire humaine, évoqué dans « Chant pour un équinoxe » :

*Un chant se lève en nous qui n'a connu sa source et qui n'aura
d'estuaire dans la mort* (438).

Ainsi de même que les perspectives changent au sein d'un locuteur qui est le même, le texte change de statut : narration et énonciation démultipliées, chant mêlé au texte, poème dans le poème, prélude au chant ou au poème, poème sur le poème, faisant attendre le poème qui est donné comme extérieur à lui. Le texte se disant et se reproduisant lui-même entre guillemets se donne à lui-même plus d'objectivité, plus de réalité. Texte narcissique, miroir de lui-même, jeu de reflets. Amoureux de lui-même et peu sûr de sa propre réalité, il est signe à la fois de sa puissance et de sa faiblesse :

« Je t'ai pesé, poète, et t'ai trouvé de peu de poids.

« Je t'ai louée, grandeur, et tu n'as point d'assise qui ne faille.

[...] » (195)

Les guillemets, mise en scène de l'objectivité, sont peut-être l'ultime façon de piéger Dieu, auquel renvoient si souvent les poèmes de Saint-John Perse, de le faire naître de l'arbitraire de ces prises de parole.

Ainsi à travers les effets parfois vertigineux de miroirs de ces textes, sujets, identités enchâssés ou gigognes, le personnage « Saint-John Perse », figure du « Poète », masque du Poète, apparaît flottant entre l'un, l'autre, le double et le multiple.

Grammaire du dithyrambe

Une lecture de *Vents* sous l'angle de la détermination du nom

Philippe Jousset
Université Stendhal – Grenoble III
Philippejous@aol.com

L'œuvre de Saint-John Perse encore en plein devenir a eu le privilège de faire l'objet de deux essais de poétique qui s'imposaient d'emblée comme deux sommes de grande envergure et autorité. Ceux qui entrent dans la carrière à la suite des deux maîtres que furent J. Paulhan et R. Caillois¹ ne peuvent guère écrire que des codicilles à ces testaments précoces, et en sont réduits à étayer ou affiner telle ou telle de leurs observations ou encore à les chicaner sur des points de détail. Nous ne tenterons pas autre chose, à notre tour, en cherchant à traiter, ou plutôt à dégrossir un sujet que ces deux commentateurs ont à peine touché, mais qui s'inscrit parfaitement dans l'esprit général de leur réflexion comme un cas particulier : la question de l'épargne (la « parcimonie » dit Caillois) des déterminants dans le recueil *Vents*².

Le constat est aisé à poser et chacun des lecteurs de Perse l'a fait inévitablement : notre poète se passe souvent de ce que la grammaire désormais est convenue d'appeler les déterminants du Nom. Il montre une faveur pour les tours qui, en français, se construisent obligatoirement sans déterminant et, d'autre part, choisit volontiers, quand l'alternative est à la discrétion du locuteur, de se dispenser de ce déterminant. D'un côté, il

¹ Jean Paulhan, *Enigmes de Perse* (1962-1964), dans *Œuvres complètes*, Cercle du Livre précieux, t. 4, 1969, et surtout Roger Caillois, *Poétique de Saint-John Perse*, Gallimard, 1954, spécialement p. 28-30.

² Nous ne distinguerons pas toujours ici l'article zéro de l'absence d'article, puisque les deux variétés intéressent notre problématique. Rappelons toutefois que l'article zéro, effacé en surface, est supposé restituable en structure profonde, tandis que l'absence d'article signale simplement une position du spécifieur vide.

favorise une norme et, de l'autre, exploite une certaine liberté syntaxique dans le sens d'un effacement de cette partie du discours. Nous sommes en face d'un fait massif, que nous essaierons d'abord d'établir de manière plus précise.

La règle en français moderne est celle, consignée au XIX^{ème} siècle, de la généralisation de l'article devant le substantif³. Cette règle connaît, sans qu'on s'en avise toujours, de très nombreuses et très « régulières » exceptions. Au point d'ailleurs que le terme d'exception se révèle assez inapproprié, et l'on comprend que G. Guillaume ait préféré concevoir cette absence d'article comme un « article zéro », signifiant par là que celui-ci faisait partie intégrante du système du déterminant tout en ne possédant pas toujours de réalisation apparente⁴.

Inerties

On peut brièvement rappeler les principaux cas où l'absence de déterminant en français moderne est de mise :

- l'apostrophe : « *Ha, très grand arbre du langage peuplé d'oracles* » (180).

- les coordinations totalisantes et énumérations : « *dispersant feux et braises aux grandes orgues des Dimanches* » (245).

- les appositions et les constructions absolues en position détachée, du type « *S'en vinrent aussi les grands Réformateurs – souliers carrés et talons bas, chapeau sans boucle ni satin* » (219).

- des groupes prépositionnels de diverses sortes, que les grammairiens s'essaient à classer et subdiviser mais qui, malgré leur diversité, semblent répondre à un principe simple : lorsque la référence ne nécessite pas d'être mieux précisée ou bien qu'elle le souffre difficilement, dans les compléments déterminatifs du Nom notamment, et particulièrement

³ Cf. Du Bellay, *La Deffence et illustration de la langue francoyse* (1549), Nizet, 1970, p. 163.

⁴ Cf. Gustave Guillaume, *Le Problème de l'article et sa solution dans la langue française* (1919), Nizet & Presses de l'Université de Laval, 1975, et "Logique constructive interne du système de l'article" (1945), *Langage et science du langage*, Nizet & Presses de l'Université de Laval, 1973.

lorsqu'il s'agit de référer à une matière, une destination, *etc.* la langue n'a pas recours au déterminant ; ce n'est pas qu'elle l'efface, elle s'en passe (« *les hommes sans naissance et les cadets sans majorat* » (184), « *sur les versants de grande transhumance* » (213)).

- les constituants de locution verbale dans les constructions dites à verbe support, du type « *Et il y a là encore matière à suspicion...* » (210)⁵.

Cette très rapide circumnavigation fait ressortir deux grandes raisons pour lesquelles la dispense de déterminant se justifie : ou bien le syntagme se trouve suffisamment déterminé par lui-même pour que l'article ne puisse que faire redondance (c'est le cas extrême du nom propre, que nous n'avons pas évoqué ici, mais aussi de tous les mots dont la référence est précisée par une expansion propositionnelle, un complément, *etc.*), ou bien, à l'inverse, le syntagme étant pris dans un emploi de sens indéfini, la présence d'un article, qui viendrait d'abord bloquer l'extensité du nom, est perçue comme importune.

Justifications

A) On pourrait voir dans la rareté du déterminant une dominante d'inspiration « juridique », au sens large. De nombreux traits apparentent la langue de Perse à celle du droit. Ce n'est pas faire preuve d'un déterminisme trop rigoureux que de penser que Perse, à l'évidence, n'a pas été élevé dans la prose diplomatique sans qu'il ne lui en reste davantage qu'une simple teinture⁶. Sans parler de son lexique, qui fait une large part aux termes du droit (aucun pastiche ne pourrait négliger d'en utiliser quelques-uns), le tempérament persien fait bon ménage avec ce que certains appellent « l'effet Thémis »⁷, reconnaissable aussi à une syntaxe

⁵ On appelle *verbes supports* des verbes comme *faire, donner, mettre, etc.* qui, à côté de leurs emplois ordinaires, se combinent avec un nom, un adjectif ou un groupe prépositionnel pour construire une forme complexe fonctionnellement équivalente à un verbe. Cf. J. Chaurand, « Verbes supports et emploi ou absence d'article », *Langages*, n° 102, 1991.

⁶ Julien Gracq parle des « fastes consulaires » de Perse (*Œuvres complètes II*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade 1995, p. 1157).

⁷ Dans le petit ouvrage de J.-L. Sourieux et P. Lerat, *Le Langage du droit* (PUF, 1975), on trouverait quelques pistes pour l'étude de cet « effet Thémis » : les mots-actes (p. 50-55), les indéfinis (59), les « formes fixes » et stéréotypes (p. 70), «

« moulée », encline aux factures ou rythmes répétés et clauses de style : style affirmatif, volontiers phraséologique, formulaire en tout cas, empreint d'autorité et qui ne s'embarrasse guère, le plus souvent, d'une actualisation référentielle trop précise.

Cet idiome des chancelleries (qui a beaucoup plus marqué Perse qu'un Claudel, par exemple) s'accommode aussi – ou est mâtiné, si l'on préfère – d'un goût profond pour les latinismes (ces deux courants se conjuguant dans sa passion pour l'étude du droit romain), ou pour les archaïsmes vernaculaires simplement (dont le langage du droit est, par ailleurs, souvent la fidèle archive). La poésie persienne imite à l'envi cet état de langue où l'Article n'a pas encore fait sa percée. La rareté de l'article, qui s'accorde par ailleurs, pour des raisons évidentes, avec le registre épique, hymnique, oraculaire, atemporel ou cosmique, donne au discours d'apparat une allure proche de celle de la liturgie, des déclarations cérémonielles, à la fois impératives et de portée longue.

B) On rapporterait aussi l'absence de déterminant – et on se doute que les raisons ne sont pas exclusives les unes des autres, mais se renforcent au contraire – par un principe d'*économie*, qui ne se manifeste pas seulement pour les articles, mais aussi bien pour le forclusif de la négation par exemple, ou l'omission quasi systématique de l'adverbe *que* optatif en tête de phrase. Une sorte de précepte tacite gouverne la grammaire persienne : tout ce qui n'est pas absolument indispensable est sujet à être omis : ainsi, dès lors que l'élément discordantiel peut suffire à exprimer la négation ou que le mode du verbe peut suffire à exprimer le vœu, sans autre outil, les particules redondantes feront les frais de la concision. On connaît la confiance de Perse à Valéry Larbaud : l'art *n'est qu'ellipse*⁸. L'usage du déterminant le vérifie ; il subit chez lui la loi d'allègement de tout l'appareil analytique et de nature logique ou argumentative.

l'abondance des propositions participiales elliptiques » (73), *etc.* Les énumérations persiennes ne sont pas même sans rappeler les listes d'« attendus » familières aux proclamateurs de lois.

⁸ Cf. « Une poétique de l'éclair » dans Mireille Sacotte, *Parcours de Saint-John Perse*, Paris-Genève, Champion-Slatkine, 1987, chap. 8, p. 307 et suiv.

C) Une troisième ligne de justification de la manière de Perse relève de ce qu'on pourrait appeler l'exploration de la *variation ontologique*. On dirait ainsi que ce qui l'intéresse n'est pas seulement le réel dans sa singularité, dans son à-nul-autre-pareil ; c'est aussi le réel dans son « éternité », *i.e.* abstraction faite de son enracinement empirique – nous sommes obligé de dire ces choses-là à l'emporte-pièce. C'est la note de quiddité du concret, ce qui le fait vivre sur un plan supérieur à sa situation, à son contexte, à son étroit domaine d'effectuation, qui se trouve valorisé. Certes, localisation dans l'espace et le temps, souvenir, témoignage des sens, *etc.* sont d'une importance absolument intangible, mais à *condition* de trouver une transposition supérieure, subtile ou sublime. « Le monde qu'il célèbre est un monde arrêté, diagnostiquera J. Gracq, un monde bloqué pour toujours à l'heure de son solstice – un monde qui passe de l'heure de l'Histoire à celle de la stabilité sidérale »⁹. En réalité, le paradoxe persien, que la question de la détermination pose en plein, est bien celui-là : la permanence dans le mouvement, la *tenue* dans la variation – le « *vibrato* » ? Ce qui intéresse Perse ce n'est, en définitive, ni les choses elles-mêmes, échues, ni leur abstraction, ni tant même leur « disparition élocutoire », que la façon dont le particulier « s'épanouit » en universel, comment il s'y transcrit, s'y transvase, pour qu'à son tour l'universel germe dans le particulier. La teneur dénotative du mot est laissée librement en communication avec le virtuel, la généralité. Ce n'est pas seulement un Réel advenu dont Perse se fait le secrétaire, une nature naturée, mais une nature naturante : cette *phusis* qui désignait d'abord un *processus* de croissance¹⁰, une puissance de devenir, de création en perpétuelle activité.

Courants dominants

Ces quelques caractères ici esquissés concourent à former le régime premier et principal de l'écriture persienne, de *Vents* en l'espèce, qu'on pourrait choisir de baptiser du terme général d'*Évocation*. Nous entendons par là que Perse n'est ni un conteur, ni un rhéteur (adepte d'une protreptique, pour être plus précis, cherchant à convaincre par raisonnement – car pour « orateur », Perse l'est bel et bien) : il énonce les choses, il les

⁹ Julien Gracq, *En lisant, en écrivant*, Corti, 1980, p. 199.

¹⁰ Cf. Pierre Hadot, *Le Voile d'Isis. Essai sur l'histoire de l'idée de Nature*, Gallimard, 2004.

fait advenir par la nomination, il les *profère*. Prononcer, c'est faire-être, c'est le *fiat* sublime, celui du créateur ou, plus modeste et par délégation, celui de sa créature, l'Adam nomenclateur. Ce mode poétique, issu de l'épidictique, trouve l'un de ses emblèmes dans le tour « *C'est + Ø + Groupe Nominal* » : « *Et c'est naissance encore de prodiges, fraîcheur et source de fraîcheur* » (199), « *Et c'est milliers de verstes à leur guise* » (205), « *c'est démesure encore et mauvais goût* » (209), « *Ce sont noces d'hiver* » (222), « *ce sont reliques d'outre-tombe et dîmes* » (245), « *Et c'est temps de bâtir* » (247).

Ce privilège accordé à la catégorie du Substantif, fréquemment dénué de déterminant, pour être parfaitement attesté et fondé, n'est cependant pas univoque, comme on a trop tendance à le penser et l'écrire. Il est vrai que le substantif constitue souvent, d'un point de vue logique, le thème de la prédication et, d'un point de vue syntaxique, le noyau de la proposition. Les phrases nominales en attestent assez, nombreuses, et qui ne peuvent être si courantes et familières que parce que le verbe *être* se trouve toujours sous-entendu, comme « à la clef »¹¹ : quel que soit le matériel verbal qui la défraye, la parole est fondamentalement souffle, animation de l'être, mise en branle de la création. Ce privilège qui fait du Nom le support de la substance, de l'être, donc du sens, est cependant combattu par une tendance conjointe et pourtant contraire : l'*adjectivation du Nom*. De même, en effet, que l'adjectif pourvu d'article se convertit en substantif, le substantif privé d'article tend, en français, à l'inverse, vers l'adjectif ; le déterminant zéro construit une saisie qualitative du Nom. C'est ainsi un fait d'observation générale que la fréquence des attributs du sujet à valeur, non d'identification ou d'appartenance à une classe, mais plus proches d'une prédication adjectivale : « *...Et tout nous est reconnaissance.* » (237), « *Quel est ce goût d'airielle [...] qui m'est chose nouvelle et m'est chose étrangère ?...* » (229), « *elle m'est alliance et grâce, et circonlocution* » (237), « *qui n'est plus que mémoire* » (249), « *dont l'existence n'est point fable, dont la présence m'est délice et ravissement de vivre* » (207).

¹¹ Vestige encore ? É. Benveniste rappelle que la phrase nominale est considérée comme l'expression normale en indo-européen là où une forme verbale eût été la 3^{ème} personne du présent de l'indicatif de *être* (*Problèmes de linguistique générale*, I, chap. 13, Gallimard, 1966).

On peut également signaler, à l'appui de cette orientation forte qui nous paraît corroborer la tendancielle métamorphose catégorielle du substantif en adjectif, la répugnance dans la comparaison (c'est-à-dire dans la prédication virtuelle ou imaginaire) à l'utilisation du déterminant après *comme* : « *comme servantes et filles de louage...* » (188), « *comme fumées de choses errantes* » (184), « *Comme prêtresses au sommeil [...] comme nymphes en nymphose* » (185), « *Parole brève comme éclat d'os.* » (190), « *comme chantier de grandes orgues à reprendre ! [...] comme mémoires d'alchimistes...* » (219), « *comme ramée du pur branchage lumineux* » (243), « *comme levées de jacqueries* » (247)...

Il n'existe pas chez Perse de frontière hermétique entre l'évocation et l'invocation. En dehors des apostrophes proprement dites, le « nominatif », chez lui, est toujours susceptible d'être affecté d'un coefficient vocatif, qui rapproche le substantif du nom propre. La finalité du chant n'est pas tant de cerner une réalité existante – qu'on le compare, disons, avec ce que cherche à accomplir un autre poète « gnomique », mais diamétralement opposé dans la posture, comme Ponge. Le « parti pris des choses » vise l'asymptote d'un *rendu* ; il s'agit d'être au plus près du sentiment ou ressenti communs, de fixer une phénoménologie plus encore que des objets. Le propos de Perse, en revanche, est de « lever » de la réalité, de la rendre agissante, quasi abstraction faite d'une subjectivité percevante le plus souvent. « La poésie pour moi, disait-il à Caillois, est avant tout mouvement » (563), et il répétera dans une lettre à Larbaud (790) que ce mouvement « demeure après tout, au dernier terme de l'analyse, l'intérêt le plus pur auquel on puisse réduire le goût des choses de ce monde ».

Le poète ne fait pas mystère, ainsi, que le dynamisme lui importe davantage que les éléments qu'il emporte et brasse. Son verbe n'est pas constat, mais performatif au sens large, acte de parole : oracle, prière, incantation, jurement, jaculation... : « *Parole de vivant ! [...] Divination par l'entraille [...] Faveur du dieu sur mon poème !* » (181), etc. On le dirait encore d'une autre façon : le nom ne doit pas « déposer » dans le mot¹² ; son actualisation, parfois nécessaire (ne serait-ce que pour satisfaire à la correction linguistique, à la convention), ne doit pas nuire à son

¹² Il nous semble que c'est ainsi qu'on peut interpréter certains des développements de Michèle Aquien dans *Saint-John Perse. L'être et le nom*, Champ Vallon, 1985.

devenir, léser sa puissance ou la brider ; la véritable référence du mot n'est ni sa définition lexicale ni la contingence de son occurrence, mais sa recreation dans le discours, sous cette double guise, le chant réalisant des compromis entre un embrayage lié à sa situation, et une liberté, une déliaison, qui lui permettent de faire donner toutes ses potentialités.

La fréquence des verbes opérateurs pourrait constituer un symptôme particulier de cette tendance à faire supporter le contenu notionnel par le substantif, mais à faire en sorte également que le substantif se trouve lui-même intégré au Groupe Verbal, tendant à se fondre avec lui en une seule entité : le substantif tend à s'absorber dans le vecteur, dépouillé de sa réalité, de sa solidité, à s'assimiler à l'indication de motion avant tout. Le Nom, subtilisé dans un emploi intensionnel, forme avec son support ce que certains grammairiens appellent « verbe de discours ». Comme dans la physique quantique – analogie que Perse ne répudierait peut-être pas – la particule de matière est aussi une fonction d'onde, indissociablement. Le terme extrême de cette alchimie à double sens serait un syntagme comme « *murmurant murmure d'aveugle-né* » (180), où l'objet interne redouble le sémantisme du verbe recteur dans une pure tautologie. Ou bien – mouvement inverse – le verbe opérateur est si vide, si pauvre, que c'est le substantif qui suit qui le charge sémantiquement : *avoir mémoire, avoir souci, avoir réponse, avoir grande lassitude, etc.* On retrouve de tels accouplements avec des verbes « nus », qui prennent le statut de quasi auxiliaire, comme *porter, perdre, tenir...* : « *portant créance et sédiment* » (186), « *portant semence et fruit* » (250), « *tenait encore si haute école de déclamation* » (202), « *qui tenait demeure de loisir* » (245), etc.

Si la phrase ou le paragraphe – repensons à Ponge – est le cadre « naturel » de l'opération descriptive, comme de la définitoire, l'unité propice à l'Évocation, en revanche, s'y inscrit difficilement. L'évocation, animée par le mouvement (le genre de l'*éloge* permettant de désigner cette évocation en mouvement, ou « euphorique »), sera plutôt la laisse, la séquence, voire l'œuvre entière. Et ce sont les termes de répétition, rayonnement, ramification, étoilement, dissémination..., qui viendraient à l'esprit pour désigner les schèmes qui président à la composition. Ils sont spécialement indiqués dans le cas du recueil *Vents* – le vent n'étant qu'une « entité », i.e. un être dont l'existence objective n'est fondée que sur des rapports, un être qui n'existe que dans le passage (cf. le dictionnaire : « *Un*

fleuve, un courant d'air, une vague sont des entités. ») – mais, au-delà, ces principes organisateurs, ces *logoi* (au sens de la physique ionienne) ont l'universalité des grands principes d'organisation de la nature¹³.

De même que l'expression se satisfait mal du déroulement linéaire à l'intérieur d'une complétude syntaxique à l'échelle de la phrase, une conception transfinie de la représentation (nous entendons : une représentation qui transgresse avec obstination les cadres que lui impose la norme discursive standard – la phrase canonique ou plane avant tout), laquelle rassemble et entend embrasser ce que Claudel nommait, à propos de *Vents*, une « étonnante collection d'horizons » (1121), réclame un repérage référentiel sans exclusive et multiplié (les déterminants démonstratifs, possessifs ou indéfinis sont aussi requis) et, tantôt, une suspension de l'actualisation qui permet un agencement plus souple et plus riche, mais aussi moins contraignant, de cette pluridimensionnalité.

Propriétés

La tendance à l'économie du déterminant que nous avons documentée ne nous paraît pas faire de doute. Elle est conforme à ce qu'on appellerait une *inactualité* foncière de la poésie persienne, le choix d'« une certaine “neutralité cosmique” du ton », pour reprendre l'expression de Marie-Claire Bancquart¹⁴. Elle s'illustre aussi et très fréquemment dans la dilection pour le déterminant indéfini de la totalité seul, sans l'article défini (« sur toutes pistes de ce monde » (179), « Elles épousaient toute colère de la pierre et toute querelle de la flamme » (184)¹⁵.

¹³ Une figure comme l'éventail, par exemple, évoque la « fronce », l'une des sept « catastrophes élémentaires » dans la physique de René Thom, interprétable comme capture et émission ; cf. Jean-Pierre Duport, « Géométriser la signification », *Circé*, n° 8-9, 1978, p. 119-143

¹⁴ Marie-Claire Bancquart, « Saint-John Perse : des préoriginales aux textes », *R.H.L.F.*, mai-juin 1978, 78^{ème} année, n°3, p. 419. Cf. la section « Horreur de la 'cristallisation' » dans Henriette Levillain, *Le Rituel poétique de Saint-John Perse*, Gallimard, coll. Idées, 1977.

¹⁵ « Employé seul devant le nom, *tout* peut se rapprocher de la valeur adverbiale », signalent D. Denis & A. Sancier-Chateau (*Grammaire du français*, Le Livre de poche, 1994). On trouve aussi fréquemment, en concurrence avec *tout*, le

Aussi notable que cette faveur pour le déterminant *tout*, on signalera celle pour la préposition *en*, mal compatible en français moderne avec l'article, et moins analytique par conséquent, que *dans* / *à* + déterminant, plus « latine » aussi : beaucoup d'expressions de ce type sont lexicalisées (« *en croissance* » (183), « *nous tiennent en haleine* » (193), « *en cours de route* » (184), « *en plein ciel* » (212)...), notamment en régime distributionnel (« *d'aire en aire* » (202), « *de houle en houle* » (200) « *de ville en ville et fleuve en fleuve* » (201), « *feuille à feuille* » (214), « *d'homme en homme* » (250)...). Mais d'autres groupes prépositionnels, plus labiles, subissent l'attraction de ce genre de syntagmes (« *en lieu d'insulte et de discorde* » (183), « *la face en Ouest* » (200), « *je t'appelle en litige* » (213), « *en pays neuf* » (219), « *en toutes langues* » (223), « *en forêt* » (225), « *en cours de voyage* » (228)...). Et l'omission de l'article se retrouve encore dans d'autres constructions prépositionnelles : « *à bout de choses frémissantes* » (179), « *sous bandelettes* » (186), « *qu'elle nous parle par signes et par intelligence du regard* » (189), « *par illumination du cœur* » (229), « *Qu'on se le dise entre vivants !* » (190), « *entre toutes chairs humaines* » (209), « *à fond de toile, [...] à bout de vol et d'acier fin, à bout d'antennes et de rémiges* » (211), « *nous tenaient hors de coutume* » (249).

Toutefois, il faut répéter que cette tendance, en dernier ressort, ne se comprend et ne s'apprécie qu'en discours. Là, elle constitue un pôle, le pôle le plus magnétique certainement, mais qui joue, énergétiquement, avec son contraire (l'accommodation actualisante). Dans le tissu des énoncés, les phénomènes de fixation, voire de figement, se voient contrariés par des faits de « circulation » ; le goût pour les locutions peut être combattu par des phénomènes de délexicalisation ; des clauses de style se montrent solubles dans des mesures plus amples, les stases forment des paliers ou des relances, plus que des résolutions ; des tensions existent entre déictiques et anaphoriques ; entre le singulier *stricto sensu* et le générique, il y a place encore pour la variété du pluriel (le généralisable) ; des saisies de grande généralité côtoient des effets de forte concrétisation ou

déterminant *tel*, plus rare mais dans une proportion relative beaucoup plus grande qu'en français standard.

combinent avec eux¹⁶. Ainsi de ces échantillons, au hasard : « *portant Ø cimier de filles blondes et L'empennage du Sachem* » (200), « *par le monde – ô monde entier des choses* » (183), « *Elles promettaient Ø murmure et chant d'hommes vivants, non ce murmure de sécheresse dont nous avons déjà parlé* » (183-184), « *Comme un grand arbre sous ses hardes [...] Ø Très grand arbre mendiant qui a fripé son patrimoine [...] Comme ce grand arbre de magie [...] Ha ! Ø très grand arbre du langage* » (180), « *Avertissement du dieu ! Aversion du dieu !... Aigle sur la tête du dormeur. Et L'infection dans tous nos mets...* » (211), « *Un homme s'en vint [...] Un homme aux rampes de sardoine [...] Ø Homme de peu de nom. [...] L'homme Ø tête nue et les mains lisses* » (186)...

Ces quelques exemples n'ont pour vertu que de rappeler l'obligation d'une lecture « holiste » de Perse, par grands ensembles. Aucun énoncé pris à part ne fixe le sens, lequel ne s'interprète pas démembré, *partes extra partes*, bord à bord, mais par unités de souffle, d'inspiration – d'où le goût pour les attaques (le et polysyndétique, d'impulsion, en premier lieu) –, saisissable là où l'expression prend son essor et comme sa nécessité (les patrons en usage dans le style formulaire se prêtent à cette organisation accentuelle en ce qu'ils constituent des cellules indéfiniment répétables : mesures largement indépendantes du contexte, ils ont une valeur constructive, rythmique, supérieure à leur contenu notionnel, que chaque répétition évide un peu plus).

Cumul et décumul, concentration et déploiement, compréhension et extension..., le rythme du sens épouse cette respiration qui ordonne le divers de l'univers¹⁷. Chez Perse, le dénoté du monde est si riche, si complexe, et parfois si obscur, que les grandes régulations abstraites telles celles des catégories grammaticales ou prosodiques – en l'espèce, les variétés du déterminant du nom –, en se surimposant à l'erratique et à l'infini concret, tendent à s'imposer à eux, suggérant une ordonnance du

¹⁶ L'actualisation, absente de la détermination, est par exemple reportée dans le complément déterminatif. A mettre en rapport avec ce que P. Van Rutten remarque dans ce qu'il nomme la « métaphore génitive » (*Le Langage poétique de Saint-John Perse*, Mouton, 1975, p. 186).

¹⁷ Mireille Sacotte a noté combien les procédés de concision étaient indissociables des moyens de la liaison et du tissage (*op. cit.*, p. 350).

monde par la parole qui le prend en charge, un chiffre, une *raison* dont on s’empreint sans la comprendre. Des qualités de présence, de participation, des degrés d’enthousiasme, d’exaltation, de véhémence, de sérénité, *etc.* minimisent une Référence – le « Catalogue » – renouvelée par la reprise même, et la différence de ses assomptions (ou prises en charge).

Soit un passage comme celui-ci :

Et après eux s’en vinrent les grands Protestataires – Ø objecteurs et Ø ligueurs, Ø dissidents et Ø rebelles, Ø doctrinaires de toute aile et de toute séquelle ; Ø précurseurs, Ø extrémistes et Ø censeurs – Ø gens de Ø péril et Ø gens d’ Ø exil, et tous bannis du songe des humains sur les chemins de la plus vaste mer : les évadés des grands séismes, les oubliés des grands naufrages et les transfuges du bonheur (220) On aura noté les modes successifs d’actualisation des substantifs ; ils suggèrent une certaine structuration, stratification, articulation, du monde par la parole, qui respecte sa diversité (ou la construit) en la disciplinant, selon des *densités*. On a là un échantillon du feuilletage, de la structure « schisteuse » (plus encore que limoneuse), du poème, à quoi concourent particulièrement les groupes incidents, prédicats seconds et autres constituants périphériques « ventilés » au gré des aiguillages que règle la présence/absence des morphèmes déterminants et leur variété concertante. Cette navette du général au particulier, entretenue par l’instabilité de la détermination, ne s’éprouve qu’à condition de ne pas appréhender le sens en dehors de sa transaction continuée entre fini et infini qui évoque le fameux *mixon* platonicien, mélange de *peira* et d’*apeiron* – même si l’on sait Perse plus enclin à en appeler au « rhéisme » des Présocratiques¹⁸.

¹⁸ La réflexion théorique de G. Guillaume sur l’ambivalence de l’article nous retient de tomber dans la simplification qui consisterait à vouer l’article à la concrétisation et son absence à l’abstraction ; il voit au contraire l’article zéro comme le marqueur sémantique d’un mouvement de pensée outrepassant l’abstrait en direction du concret. Soit la phrase *Le juge chargé de rendre la justice ne m’a pas rendu Ø justice* : le 1^{er} syntagme souligné formerait un sens abstrait développé dans l’abstrait, tandis que le second formerait un sens abstrait développé dans le concret.

Roger Caillois, l'un des premiers, notait combien le rôle des instruments syntaxiques, chez Perse, était « singulièrement restreint » eu égard à sa légendaire munificence lexicale. Nous n'aurons garde de le contredire ; la relative pauvreté de la syntaxe persienne, son caractère rudimentaire voire stéréotypé, confère sa physionomie propre à son écriture. En outre, comme on vient de le rappeler, elle se juge avec équité non dans l'absolu, mais dans les combinaisons de discours originales qu'elle invente, qui compliquent singulièrement son économie¹⁹. On a vu que Perse exploite certaines constructions syntaxiques qui vont dans le sens de son génie expressif dominant, mais il étend aussi cette « grammaire », tend à généraliser ses caractéristiques, là où elle ne représente qu'une option, unifiant et radicalisant de la sorte un pli « inactuel » imprimé à la figuration²⁰. Celle-ci, assurément, affectionne un certain indéfini, qui n'est pas un infini vague et indéterminé, mais une perpétuelle négociation entre un très fini qui relève le défi d'un inventaire du monde objectif et lyrique à la fois – il se monnaie principalement dans les mots en tant que tels –, et un Indéfini – qu'on nommerait plus volontiers un transfini, qui cherche à affranchir le mot de son individuation désignative pour dégager son potentiel et comme la doublure ou le halo de sa particularité. Une des vertus de la poésie, une de ses vocations, est sans nul doute d'étendre les possibilités de la langue, d'explorer ce qui se joue *entre* catégories constituées : entre substantif et adjectif, entre singulier et pluriel, entre apposition et apostrophe, *etc.* Faire jouer l'extensité du vocable, c'est aussi parcourir ses valeurs, l'accommoder pour mieux le faire communiquer avec d'autres vocables, le rendre apte à de nouvelles valences, mais c'est aussi le rendre plus homogène à ce plan vital d'où la parole est émanée, cette mythique région d'avant les mots à laquelle Perse n'a de cesse de les renvoyer comme à leur vraie patrie – ou leur ressourcement (lorsque la

¹⁹ La remarque vaut aussi à propos de l'inventivité persienne en matière de prosodie, que Meschonnic analyse comme « prise dans un moulin métrique » quand elle demande, elle aussi, à être évaluée à l'échelle de grands ensembles (*Critique du rythme*, Verdier, 1982, p. 360-389).

²⁰ Nous nous sommes intéressé aux dominantes, comme il se doit ; il faudrait cependant faire la part des quelques contre-exemples, tels que « *La face en Ouest pour un long temps.* » (202), « [...] *dans un très grand tourment de l'aile et de la corne...* » (205), *etc.*

langue « perd ses armes »). On a ici cherché à montrer que l'une de ces « armes », l'actualisation par le déterminant, ou le défaut d'actualisation, au contraire, et la créativité qu'ouvre l'empan compris entre ces deux possibilités, joue sa partie dans cet exercice.

« Seven Hundred Acre Island (Maine), 1945 »

Remarques à propos de l'absolu et de la contingence

Claude-Pierre Pérez
Université de Provence - Aix Marseille I
perezc@up.univ-aix.fr

Il est assez courant de trouver, après la dernière ligne d'un poème de Perse, une indication de date et de lieu. Dans l'édition Pléiade originale, c'est le cas d'« Exil » (« Long Beach Island (New Jersey) 1941 ») ; de « Pluies » (« Savannah, 1943 ») ; de « Neiges » (« New York, 1944 ») ; du « Poème à l'Étrangère » (« 'Georgetown', Washington, 1942 ») ; de *Vents* (« Seven Hundred Acre Island (Maine), 1945 ») ; de *Chronique* (« Presqu'île de Giens, Septembre, 1959 ») ; enfin de *Oiseaux* (« Washington, mars 1962 »).

Des indications de ce type ne sont évidemment pas propres à cet auteur. Elles sont monnaie courante à la fin d'une œuvre littéraire. On pourrait citer de très nombreux exemples de Hugo à Cendrars, Lévi-Strauss et Beckett (qui met des dates, mais pas de lieu). On pourrait demander aussi *depuis quand* cet usage s'est répandu. Je sais bien qu'il y a l'avis au lecteur en tête des *Essais* : « de Montaigne, ce premier de mars mille cinq cent quatre-vingts ». Mais imagine-t-on à la fin de *Bérénice* : « Paris, 1670 » ?

Mal.

Il est évident que ces indications qui renseignent le lecteur (ou sont censées le renseigner, parce qu'elles sont parfois fallacieuses) sur les circonstances dans lesquelles le texte qui les précède a été composé supposent un certain rapport, ou un certain type de rapports, entre l'auteur, le texte et le lecteur. Elles supposent que les circonstances de composition ne sont pas purement et simplement indifférentes ; que l'œuvre est rapportée à un auteur, et que cette personne (ou ce personnage) intéresse suffisamment pour que des informations de ce genre ne soient pas jugées superflues, voire outrecuidantes. Bref, pour tout dire en peu de mots, ces indications sont étroitement solidaires de ce que Michel Foucault appelait

« la fonction auteur » ; elles sont même solidaires de ce qu'il nomme son « renforcement ».

Tous ces récits, tous ces poèmes, tous ces drames ou ces comédies qu'on laissait circuler dans un anonymat au moins relatif, voilà que, maintenant, on leur demande (et on exige d'eux qu'ils disent) d'où ils viennent, qui les a écrits ; on demande que l'auteur rende compte de l'unité du texte qu'on met sous son nom [...] On lui demande de les articuler sur sa vie personnelle et sur ses expériences vécues, sur l'histoire réelle qui les a vus naître.

(Ai-je besoin de souligner à quel point ceci, et cette dernière phrase en particulier, convient précisément aux indications dont je parle ? Foucault poursuit :)

L'auteur est ce qui donne à l'inquiétant langage de la fiction, ses unités, ses nœuds de cohérence, son insertion dans le réel.¹

Revenons maintenant à Saint-John Perse. Cette question de l'auteur, et du rapport auteur/lecteur ne lui est évidemment pas indifférente. Il y revient à maintes reprises dans ses lettres, dans ses conversations privées, dans ses notes pour la *Pléiade*. Sa doctrine sur ce point est bien connue : elle réclame (ou exige) une séparation rigoureuse entre la personne (Alexis Leger) et la fonction exercée par ce personnage qui dans la période qui nous intéresse se nomme Saint-John Perse. La critique doit donc se maintenir sur « un plan tout à fait impersonnel » (963) ; prescription que, soit dit en passant, Perse ne met pas du tout en œuvre dans ses propres essais critiques qui, par défiance (dit-il) envers l'abstraction, ne dédaignent pas l'anecdote, ni les choses vues, ni les souvenirs de la personne. Je renvoie à ses écrits sur Gide, sur Rivière, sur Claudel, sur Fargue...

Ceci ne l'empêche pas à la faveur d'une conversation sur la question du pseudonyme de déclarer qu'il convient aux auteurs

d'être (en littérature) comme ces navires à quai qui offrent seulement leur poupe à la curiosité des passants : un nom, un port d'attache, c'est là tout leur état civil. Le reste est aventure et n'appartient qu'à eux. (1094)

¹ Michel Foucault, *L'Ordre du discours*, Gallimard, 1971, p. 30.

Où l'on voit clairement que le motif critique qui est indiqué, esquissé ici, n'est pas du tout celui de l'œuvre « sans auteur » (comme on dit parfois rapidement). Mais celui de l'auteur qui est comme le Dieu de Pascal : caché.

Dans une lettre à Caillois de 1953, où il faut voir une réponse à l'étude de Maurice Saillet, qui venait de paraître en volume l'année précédente, Leger poussant à la limite cette logique de disjonction écrit cette phrase qui devait nécessairement passer pour une provocation dans un siècle où il est admis que « tout est historique » :

Mon œuvre tout entière, de recreation, a toujours évolué hors du lieu et du temps. (562)

Le lieu ; le temps : c'est précisément ce que marquent ces deux petites lignes qu'on trouve, en italiques à la fin du poème, juste avant de refermer le livre. Et alors que font-elles là ? A quoi servent-elles ? Si l'œuvre vise à créer un « plan absolu » (comme le dit encore la même lettre), si elle évolue hors du lieu et du temps, si elle en est *détachée*, pourquoi en terminant mentionner son lieu et son temps ?

On me dira que j'épile les chenilles ; on demandera s'il est vraiment nécessaire de s'attarder sur ces lambeaux hors-texte, ou en limite du hors-texte (comme on est limite du hors-jeu) quand le texte lui-même a bien besoin d'être éclairé... S'agit-il de prendre Leger en flagrant délit de contradiction ? Non. Je ne me soucie d'aucun délit. On a trop fait le procès de Leger, après l'avoir trop encensé. Le ressentiment ne fait pas de la bonne critique, pas plus que la complaisance. Les amoureux déçus sont difficilement équitables. On a vu, à propos de Perse, une critique hagiographique ; on a vu, ou l'on voit, une critique du soupçon. Je voudrais me garder de l'une comme de l'autre.

Reprenons : l'œuvre qui « évolue hors du lieu et du temps » est imprimée avec une date et un nom de lieu. Incohérence ? Non. *Évoluer* veut dire *faire mouvement*. L'œuvre, évidemment, nécessairement, est produite en un certain point du lieu et du temps. Comment pourrait-il en être autrement ? Mais en tant qu'œuvre, en tant qu'elle est une œuvre, elle est ce qui fait mouvement hors du lieu et hors du temps. Comment ne pas songer ici à Baudelaire : « La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et

l'immuable »². Il y a chez Perse une convoitise évidente de cette seconde moitié : un désir évident de porter l'œuvre hors du temps (de l'éterniser) et hors du lieu (de la rendre immuable). Ce désir a soulevé toute une série d'objections adressées à la fois à l'œuvre et à sa poétique. Je me borne à noter que le temps et le lieu, le transitoire et le contingent, insistent ; et pas seulement, j'y viendrai, dans les périclèses.

La même lettre à Caillois que j'ai citée tout à l'heure apporte du reste des précisions à cet égard :

Aussi allusive et mémorable qu'elle soit pour moi dans ses incarnations, [mon oeuvre] 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. (562)

Il y aurait donc une œuvre, un poème, « pour moi » : incarné, allusif, mémorable, qui se développe selon un plan de contingence. Mais cette œuvre, cette même œuvre est aussi traversée par un désir et un vouloir, elle veut «échapper» à la référence, à « toute référence », elle veut échapper à « l'incidence personnelle ».

Que veut dire *incidence* ? Le TLF suggère deux acceptions qui peuvent convenir : dans le domaine des *sciences physiques et mathématiques* (et l'on sait que Leger affectionne le lexique des sciences) le mot s'emploie en parlant d'une ligne, d'une trajectoire, pour désigner la « rencontre avec une surface en fonction d'une certaine orientation ». Ce qui est suggéré ici, c'est donc à nouveau l'idée d'un « plan » (de l'œuvre) qui est et doit être absolu, et que ne doit heurter aucune « ligne personnelle » adventice. D'autre part dans un emploi *Vieux* ou *littéraire* une incidence désigne « ce qui arrive, survient fortuitement » (avec un exemple de Chateaubriand). L'incidence, c'est donc le hasard –qui est le mistigri de toutes les esthétiques modernes.

On pourrait continuer avec ces quatre lignes, qui soulèvent de nombreuses questions. Ainsi, la formulation choisie par Leger : l'œuvre « entend échapper à toute incidence personnelle ». Il ne dit pas qu'elle échappe, mais qu'elle *entend* échapper, c'est-à-dire qu'elle a la ferme

² Baudelaire, « Le peintre de la vie moderne », in *Oeuvres complètes*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1976, II, p. 695.

intention, la volonté arrêtée d'échapper ; il ne garantit pas qu'elle y parvienne ; on pourrait aller jusqu'à dire que la formulation choisie suggère qu'elle n'y parvient pas, ou pas entièrement.

D'autre part, il est permis de penser que cette volonté, ce désir du plan absolu, ne répond pas à l'esthétique de ce poète seulement : mais, plus généralement, à cette absolutisation de la littérature, et spécialement de la poésie, qui a commencé à la fin du XVIII^{ème} siècle avec le romantisme allemand et qui peut-être s'achève en ce moment même sous nos yeux. Entre le « plan absolu » dont parle Leger, et sur lequel l'œuvre doit se déployer, et ce que Nancy et Lacoue-Labarthe ont appelé « l'absolu littéraire » (qui est la théorie de la littérature du romantisme) il y a évidemment bien plus qu'une simple rencontre verbale.

Reste à comprendre (j'y reviens) pourquoi cet auteur inscrit au bout de son poème précisément ces références historiques et géographiques à quoi l'œuvre entend échapper. Pourquoi laisser ainsi apercevoir « l'incidence personnelle » à quoi elle prétend se soustraire ? Pourquoi cette boutonnière de contingence ménagée dans « le plan absolu » ?

Plaidoyer pour la contingence

A ceci, on pourrait répondre que, entre les deux options, il n'y a pas une opposition (une contradiction) mais plutôt un rapport et un *écart*³. Une montagne est d'autant plus haute qu'on aperçoit en bas la plaine. L'absolu du plan absolu est d'autant plus sensible (d'autant plus saisissant) que l'on peut soupçonner le plan de contingence qu'il traverse et qu'il transcende. Ce qui est suggéré, c'est une distance et un écartement : cet écartement s'obtient par un travail, c'est-à-dire en oeuvrant, c'est-à-dire en faisant une œuvre. L'œuvre (et cette notion, on le sait, demeure essentielle pour Perse, à rebours du motif du *désœuvrement* mis en œuvre par les avant-gardes des années soixante) est ce qui convertit le relatif en absolu.

Elle le convertit, elle ne le détruit pas. D'une certaine manière, convertir, c'est conserver. Le relatif persiste discrètement, secrètement au sein de l'œuvre absolue. C'est une des raisons pour lesquelles on peut en détournant légèrement une formule d'*Amers* définir le poème « un propos secret ».

³ « *Le ciel pour lui tient son écart* », *Vents*, I, 5 (189).

Je rappelle le contexte dans lequel l'expression paraît. C'est dans l'Invocation, le début de la 5^e séquence :

Or il y avait un si long temps que j'avais goût de ce poème, mêlant à mes propos du jour toute cette alliance, au loin, d'un grand éclat de mer –comme en bordure de forêt, entre les feuilles de laque noire, le gisement soudain d'azur et de ciel gemme : écaille vive entre les mailles d'un grand poisson pris par les ouïes !

Et qui donc m'eût surpris dans mon propos secret ?gardé par le sourire et par la courtoisie ; parlant, parlant langue d'aubain parmi les hommes de mon sang –à l'angle peut-être d'un Jardin public, ou bien aux grilles effilées d'or de quelque Chancellerie ; la face peut-être de profil et le regard au loin, entre mes phrases, à tel oiseau chantant son lai sur la Capitainerie du Port. (263)

On connaît bien tous ces motifs du saisissement poétique (ces fragments de *Vents*, par exemple, qui évoquent le poète « assailli du dieu », 190), tout ce sublime de l'enthousiasme, qui situe Perse dans la lignée de Pindare et le droit fil du Romantisme. Perse, on le sait, on l'a souvent dit, s'est plu à inscrire la naissance du poème dans le registre du sublime ; à définir, pourrait-on dire, son origine comme « point sublime » conformément à une thématique qui relève à l'évidence de ce que j'ai appelé tout à l'heure l'absolutisation de la poésie.

Mais le passage que j'ai cité rapporte non pas la conception du poème, non pas du tout le jaillissement de l'inspiration, non ce que Perse nomme dans un morceau qui fait assez précisément écho au début de la quatrième ode de Claudel, « l'invasion » poétique. Ce qu'on voit ici, ce n'est pas la ruée du souffle prophétique, mais autre chose : une sorte de préhistoire ou de proto-histoire du poème, ce que Perse nomme un « goût », qu'il nomme également « alliance » (alliance avec la mer, mais alliance aussi avec le poème consacré à la mer). Ce passage nous installe non pas absolument sur le plan absolu, mais en ce point où le plan absolu et le plan de contingence se coupent. Ce qui nous est montré, c'est précisément ce qu'il appelait dans le texte cité plus haut *l'incidence* : c'est-à-dire, je le rappelle, la *rencontre* d'une ligne ou d'une trajectoire avec une surface, la rencontre d'une ligne de contingence avec le plan absolu.

Ce que montre ce texte, c'est le plan de coupe de l'absolu et du relatif : c'est l'absolu considéré depuis le plan de contingence. Et à cet égard, il n'est pas unique.

On lit par exemple, dans la préface aux *Œuvres* de Fargue :

il suivait, l'œil mi-clos et lucide, l'envol de ses images dans la montée du soir et s'avancait, de nuit, dans l'amitié des hommes et choses de son temps (527)

ou dans *Vents II*, assez brièvement :

Ah ! oui, que d'autres zestes nous trahissent dans nos boissons de limons verts ; d'autres essences dans nos songes, sur les galeries d'attente des aéroports ! (211)

et encore dans *Chronique* :

... Comme celui, la main au col de sa monture, qui songe au loin et rêve haut (398)

Ces fragments, encore une fois, ne décrivent pas un saisissement ni un rituel, ils ne disent pas l'ivresse dionysiaque, l'envol chamanique, le rapt sublime de l'inspiré ; mais ils montrent un homme (un poète) au milieu des siens, au milieu « *des hommes de son temps* » (229), jouant le jeu social, pris dans les contingences d'une vie professionnelle (la Chancellerie) et dans le décor trivial de chaque jour : Paris nocturne, aéroport... Le « moi social », comme disait Proust, n'étouffe pas le « moi profond » : il l'enveloppe plutôt comme porteur d'un secret (encore), ou d'un germe que le sujet s'emploie à préserver de la curiosité et de l'indiscrétion d'autrui. Ce qui est montré ici, c'est le retrait d'un for intérieur, la persistance discrète, secrète, au sein même du jeu social et préservés par le « sourire », d'une liberté et d'une intimité, d'un « soi » qui se donne dans le « songe », d'une étrangeté préservée au sein même du plus familier, d'un regard porté au-delà du proche au moyen de ce qu'on a souvent appelé « l'œil intérieur », qui est *l'oculus imaginationis* des vieilles gravures et qui est nommé dans *Vents I* « l'œil occulte » (190).

*

Je viens d'évoquer la manière dont Perse représente l'homme imaginant, dont il figure la préhistoire ou le pressentiment du poème, la persistance du lien entre le poète et le poétique au sein même de la vie de

chaque jour –ce qu’il appelle dans *Nocturne* « *le long souci* », « *le long désir* » (1395, c’est la « *paziente, disperata sollecitazione* » de son traducteur Ungaretti). En continuant sur la même ligne, je voudrais observer ce qu’il nous dit de ce qui se passe un peu plus tard, au moment où cédant à son « goût », le poète écrit le poème.

Là encore, je laisserai de côté tout ce qui a été dit sur la dimension sublime et sacrée de l’inspiration, et je m’attacherai à ce qui nous est dit du *lieu* de la création.

C’est une chose qu’on peut remarquer : la plupart des poèmes de Perse sont *domiciliés*. Perse est un poète « nomade », ou qui se veut tel. Mais ce nomade n’écrit pas à cheval, ou en caravane. Il écrit (il dit qu’il écrit) dans une île, ou dans une presqu’île, et en tout cas dans un lieu clos. Le poème nomade s’écrit à la maison. On pourrait presque dire que chaque poème a *sa maison*.

Sur ces îles et sur ces maisons, le poème lui-même et plusieurs de ses paratextes nous donnent des indications. Il y a bien sûr la maison des Vigneaux, d’où est daté *Chronique* et qui est évoquée dans *Chant pour un équinoxe*. Il y a aussi la « *maison de verre dans les sables* » mentionnée dans le texte d’*Exil* (123), et qui est « cette villa d’été, face à l’Atlantique » à Long Beach Island, dans le New Jersey, appartenant à Francis et Katherine Biddle, et dans laquelle, selon la notice Pléiade, le poème a été écrit (1109). Elle ressemble à Yellow Sands, qui est le nom de la propriété où Perse habite sur Seven Hundred Acre Island. Ce nom est, nous le savons désormais grâce à la notice de la Pléiade, au témoignage de la correspondance et aux recherches des érudits, celui d’une « petite île privée du Penobscot Bay », propriété de la famille Astor Chanler, et dans laquelle Leger « écrit » (selon la notice) ou « achève » (selon la biographie) la rédaction de *Vents*.

Ajoutons encore à ces lieux la chambre d’hôtel de Savannah où « *Pluies* » fut « écrit », une nuit d’orage, paraît-il, non loin d’une piscine au fond de laquelle une jeune femme s’était écrasée. Plus anciennement encore, on songe au « petit temple taoïste désaffecté » où (si l’on s’en rapporte à la biographie) aurait été écrite *Anabase*.

Les biographes pointilleux regardent évidemment ces affirmations avec prudence, et même avec méfiance. Leger corrige un peu, c’est sûr ; il

simplifie ; ou comme disait selon lui Dugay-Trouin (à ce que rapporte Pierre Guerre) pour désigner la manœuvre qui permet de garder un navire dans l'axe, il *rectifie*. On n'oubliera pas qu'il n'est pas le seul ; nous savons ce qu'il faut penser des dates inscrites par Hugo au bas des poèmes des *Contemplations* ; de la prétendue « nuit de Gênes » de Valéry, pas moins illuminée d'éclairs que la « nuit de Savannah » de Leger. Beckett lui-même se plaisait à faire croire qu'il était né un vendredi 13... La vie des grands artistes disait Claudel, est symbolique d'un bout à l'autre.

Le contingent et l'absolu.

Les lieux que je viens de mentionner sont à la fois parfaitement réels et entièrement fabuleux. Ils sont aussi très singuliers et (pour cette raison même) pleins de charme, délicieusement romanesques. On le vérifiera en relisant la lettre à Katherine Biddle du 20 septembre 1942, qui décrit les singularités de Seven Hundred Acre Island.

Si la contingence se définit comme la manière d'être d'une réalité (être ou chose) susceptible de ne pas être, alors il est clair que ces lieux, dont tout le charme tient à ce qu'il entre en eux de caprice, ou encore de *fantaisie* au sens que Baudelaire (parmi d'autres) a pu donner à ce mot, et qui fait référence à ce qu'il appelle à propos d'Ingres *hétéroclitisme* –ces lieux, donc, sont entièrement contingents. Leur séduction n'est pas séparable de leur contingence ; elle est en proportion directe de celle-ci.

Or cela ne vaut pas seulement pour ces lieux. Il y a dans les poèmes de Perse quantité d'objets ou de personnages dont la contingence est si je puis dire exhibée. C'est vrai tout particulièrement des objets ou des personnages présentés dans ces énumérations fameuses, qu'on trouve par exemple dans *Anabase*, X, dans « Exil », 6, et en plusieurs endroits de *Vents* : les « *Gouverneurs en violet prune* », les chapelains qui rêvent « *de beaux diocèses jaune paille* », et aussi « *les hommes de lubie* », « *et quelques hommes encore sans dessein –de ceux-là qui conversent avec l'écureuil gris et la grenouille d'arbre* » (219-20), et plus bas « *les tatoueurs de Reines en exil et les berceurs de singes moribonds dans les bas-fonds des grands hôtels* » et les « *raconteurs d'histoires en forêt parmi leur audience de chanterelles, de bolets* » (225).

On a là quelque chose que Caillois appelait un « répertoire » et qui relève de la poétique des *listes* laquelle est à la fois très ancienne (Sei

Shonagon, *Notes de chevet*, X^{ème}/XI^{ème} siècles) et très moderne (Pascal Quignard, *passim*). Perse y a très probablement été introduit par Francis Jammes qui a fait lui aussi des listes : par exemple, « Ce sont les travaux... » dans *De l'Angélus de l'aube à l'angélus du soir*, où l'on trouve une série de « celui qui... » (« celui qui met le lait dans les vases de bois... celui qui recueille les œufs tièdes ») vraiment très semblable à ce qu'on peut lire sous la plume de Perse⁴.

Or qu'est-ce qu'une liste sinon un jet ou un jeu de singularités ? qu'est-ce que la poétique des listes, sinon une poétique des singularités, une poétique des événements, des choses et des gens qu'on rencontre une fois, et une seule, et qu'on pourrait très bien ne pas rencontrer ? Qu'est-ce d'autre, par conséquent, qu'une poétique du contingent ? de l'éphémère ? de la finitude ?

En ce sens on peut bien dire que la poésie de Perse est une présentation de la contingence, ou du moins : *qu'elle comporte* une présentation de la contingence, une présentation souvent bienveillante, affectueuse, *souriante*, c'est le mot de Perse, de la contingence.

Cependant, il est évident que l'œuvre n'est pas que cela ; qu'elle ne fait pas cela seulement. La contingence n'est que la moitié de l'art (de cet art) ; l'autre moitié est l'absolu, et l'œuvre qui veut être une œuvre doit aussi s'orienter vers l'absolu, elle doit aussi s'arracher à la séduction, si forte, si fragile, si touchante, de la contingence. Elle doit exactement la *sacrifier*. Elle la présente si je puis dire sous le couteau, et dans la séduction émouvante de sa vanité, et d'une « *douceur qui va mourir* » (196).

On peut lire *Vents* (et c'est ainsi que Leger incitait à le lire) comme une épopée de l'innovation et de l'affranchissement : affranchissement du poids de la culture et de l'histoire, manifestation d'un pouvoir d'ouverture et d'inauguration qui renverse routines et coutumes. Mais il est remarquable que ce pouvoir se manifeste de manière toute négative, comme pouvoir de déliaison (et l'absolu : *absolutum*, c'est exactement cela, le non lié, le délié). De l'action du Novateur, on ne doit pas attendre une époque meilleure, des lendemains qui chantent, une fin de Satan, une Cité idéale

⁴ Francis Jammes : *De l'Angélus de l'aube à l'angélus du soir*, nrf, coll. Poésie/Gallimard, 1994, p. 41.

quelconque, l'accomplissement d'une Promesse, la destruction « des choses imparfaites », comme dans saint Paul, et la venue de « ce qui est parfait ». C'est l'élan, c'est l'affranchissement, la résiliation qui ont une valeur, l'arrachement vaut par lui-même, et non pas le dessein de celui qui s'arrache (« *Mais le Vent, ah ! le Vent ! sa force est sans dessein et d'elle-même éprise* », 214, je souligne) non le but vers lequel il marche. Le but en effet est connu d'avance, puisque les hommes ne vont jamais que là « *où vont les hommes, à leurs tombes* » (196).

L'activisme (le « *mal des ardents* » (213) : locution ambiguë à souhait puisque c'est à la fois l'ergotisme gangréneux et le mal des passionnés) des héros persiens ne doit donc pas cacher que l'histoire n'est jamais que le retour du Même : une suite cyclique d'arrachements et d'enkystements, d'accumulations et de tables rases. L'innovation revient tôt ou tard au Même, après des « *accidents extraordinaires* » (196) : extraordinaires, mais des accidents, qui ne peuvent donc pas construire un Progrès, ni paver la route d'une quelconque promesse. Rien à attendre au bout du compte que le retour de la routine et le creusement de nouvelles ornières : le grand arbre reprendra le fil de ses maximes. C'est en se fondant sur des observations analogues qu'Alain Badiou (dans un texte qui est loin d'être uniquement à charge) parlait il y a peu à propos d'*Anabase* d'une « *épopée pour rien* »⁵. Je reprendrais volontiers pour ma part cette locution pour l'appliquer à *Vents*. Comme Chateaubriand autrefois, Perse tresse l'épopée avec la vanité : « *Des civilisations s'en furent aux feux des glaces* » (188)... « *Insanité du jour* », « *emphase immense de la mort* » (233), hommes assombris, comme les bêtes, « *du mal d'être mortels* » (237), il n'est pas jusqu'au poète qui ne soit « *de peu de poids* » (195). « *Et révérence au Soleil noir d'en bas* » (228) : ce soleil là est-il, comme on l'a dit, l'inconscient freudien ? On peut songer avec de plus solides arguments, me semble-t-il, au dieu des morts, à Thanatos, ou à la mélancolie (comme dans le vers fameux de Nerval). Comme par hasard, le vers qui précède immédiatement nomme *l'ennui*, et l'associe au geste d'invention des figures d'une manière qui peut faire songer plus qu'à tel ou tel professeur d'énergie à des Esseintes et aux décadents fin-de-siècle (avec lesquels Perse a plus d'affinités qu'il ne lui plaît de le reconnaître) :

⁵ Alain Badiou, *Le Siècle*, Seuil, « L'ordre philosophique », 2005, p. 124, 133.

Au fronton de nos veilles soient vingt figures nouvelles arrachées à l'ennui, comme Vierges enchâssées au boubier des falaises ! (228)

Il y a là comme un revers (ou un moteur ?) du vitalisme et de l'énergétisme de Perse. C'est bien parce que « *vivre est tel* », comme on peut le lire dans le 4^o chant, qu'il convient de pousser à sa limite le mouvement (233). Il arrive –plus d'une fois– que Perse donne à son lecteur le droit de se souvenir du verset 14 du premier chapitre de l'Ecclésiaste : « J'ai regardé toutes les œuvres qui se font sous le soleil : eh bien, tout est vanité et poursuite de vent! ». De *vent*, précisément : le Qohelet nous rappelle cette valeur allégorique (devenue classique) du météore. Perse encore :

Et qu'il fut vain, toujours, entre vos douces phrases familières, d'épier au très lointain des choses ce grondement, toujours, de grandes eaux en marche vers quelque Zambézie !... (234)

Ce qui est inscrire dans le poème la vanité de cet acte : *épier*, épier le lointain depuis le proche, épier l'auratique depuis le sans aura –ce qui est insérer dans le poème un vers dans lequel s'énonce la vanité de l'acte qui est l'acte même du poète. Et sans doute n'est-ce pas là le *dernier mot* de Perse. Sans doute n'est-ce qu'une des positions possibles, qu'un des gestes possibles qu'il adopte ou qu'il essaie –entre plusieurs autres. Il reste que cette position est si je puis dire dans la gamme, dans *sa* gamme ; qu'elle n'est pas ignorée, et pas exclue : « *Les tentations du doute seraient promptes* » (195).

*

Entre absolu et relatif, il y a un rapport qu'on ne peut pas défaire, puisque l'absolu se définit comme « ce qui n'est pas relatif » ; et donc un rapport extrêmement étroit entre l'absolu et la vanité, puisque l'absolu est ce auprès de quoi tout le relatif paraît vain, se trouve frappé de vanité. Le sublime, écrivait Kant, c'est « ce en comparaison de quoi tout le reste est petit »⁶.

Comme d'autres poèmes de Perse, *Vents* peut être décrit, comme un tressage de l'absolu et du relatif. Il faut dans le poème et pour le poème sauver *l'un et l'autre* : ne pas renoncer à l'Absolu, c'est-à-dire à la

⁶ E. Kant, *Critique de la faculté de juger*, Gallimard, coll. Folio, 1989, p. 189.

définition du poétique comme « recherche de l'absolu », c'est-à-dire à ce que les historiens du romantisme appellent aujourd'hui l'absolu littéraire ; et ne pas renoncer non plus au relatif, c'est-à-dire le sauver, lui faire place dans l'épopée qui, dit Hegel, exige la plus grande richesse de détails.

Ce sauvetage (qui ne va pas de soi) peut se faire de plusieurs manières. Il se fait sous le signe du *sourire*, c'est-à-dire de l'indulgence ; il se fait sous le signe du *sacrifice* qui permet de présenter « *le monde entier des choses* » (180) dans le mouvement même qui le récuse pour cause d'insuffisance ; il se fait au nom d'une morale (nietzschéenne) de l'intensité vitale (« *Si vivre est tel, qu'on s'en saisisse* », 233), qu'on pourrait définir *une dénégalation vitaliste*, une exaspération du vouloir-vivre au contact de la vanité ; il se fait enfin au moyen d'une énergétique qui autorise à s'accommoder de la vacuité de l'objet pour autant qu'il peut apparaître comme le support ou le vecteur passager d'une force qui vaut en elle-même et par elle-même, puisque elle peut être rapportée à l'absolu, dont elle est un indice et peut-être une émanation.

Le verset de *Vents* de Saint-John Perse

Carla van den Bergh
Fondation Thiers
CarlavandenBergh@yahoo.fr

Je remercie chaleureusement M. Michel Murat de ses remarques et suggestions particulièrement éclairantes

On est en droit de se demander si quelque chose comme le verset de Saint-John Perse existe. Tout le monde le reconnaît intuitivement, mais peu le définissent exhaustivement, à commencer par son auteur. De fait, le verset de Saint-John Perse n'a été l'objet d'aucune étude d'ensemble. Il s'agira de partir du peu d'indications laissées par le poète afin d'encadrer les définitions de strophe et de verset. Par rapport aux œuvres de jeunesse, *Vents* paraît le recueil de la strophe et du verset stabilisés. Dans une perspective progressive, qui part du macro texte du recueil pour aller jusqu'au niveau du verset, nous tenterons de voir comment la strophe peut avoir un rôle métrique¹ dans une économie plus générale de la répétition. Or dans la mesure où l'organisation syntaxique du verset reprend pour partie celle de la strophe, il faudra tenter de discerner ce qui relève du stylistique et du métrique à ces deux niveaux. Le verset comme niveau le plus élémentaire typographique demeure à cette fin une unité spécifique. Une typologie des versets de *Vents* pourra alors être envisagée au terme de ce parcours.

¹ J'entends par métrique, non une transposition telle quelle du système du vers, mais une organisation hiérarchisée en niveaux aux propriétés réglées, analogue au système du vers. La poésie de Saint-John Perse reprend, à l'instar d'autres œuvres, certaines des composantes de ce système métrique, comme l'a suggéré Michel Murat dans son travail sur le vers libre, et dans son article sur « Gustave Kahn, l'initiateur du vers libre » à paraître dans les actes du colloque « Gustave Kahn », organisé par Sophie Basch, Poitiers-IUF, Paris IV, les 4 et 5 février 2005. Mais ses contraintes syntaxiques et typographiques propres créent une alternative sans précédent au système du vers classique.

I De la strophe dans *Vents*

Du flou artistique au sujet du verset

En 1955, Saint-John Perse évoque dans une lettre à Katherine Biddle, à l'occasion de la traduction de ses poèmes en anglais, une « métrique interne² », qui serait « rigoureusement traitée dans la distribution générale et l'articulation de grandes masses prosodiques (où sont bloqués, par strophes ou laisses, dans une même et large contraction, avec la même fatalité, tous éléments particuliers, traités comme des vers réguliers – ce qu'ils sont en réalité). » Ainsi Saint-John Perse oppose-t-il sa « versification précise encore qu'inapparente » aux « conceptions courantes du “vers libre”, du “poème en prose” ou de la “grande prose poétique” ». Mais nulle trace du « verset » dans cette lettre. Pourtant il apparaît dans une missive de Saint-John Perse, en 1949, à Jean Paulhan, au sujet de la contribution d'Allan Tate à l'Homage des *Cahiers de la Pléiade*. Saint-John Perse y conseille d'« ajouter, au début du verset cité, pour le rendre compréhensible, la phrase initiale de la strophe (207) :

*« Guidez ô chances, vers l'eau verte les grandes îles alluviales
arrachées à leur fange !... qu'elles descendent, tertres sacrés, etc.³ ».*

Enfin, il emploie, dans une visée méta poétique, le terme dès le chant liminaire de *Vents* :

*Flairant la pourpre, le cilice, flairant l'ivoire et le tesson, flairant
le monde entier des choses,
Et qui couraient à leur office sur nos plus grands versets
d'athlètes, de poètes,
C'étaient de très grands vents en quête sur toutes pistes de ce
monde,*

² Lettre de Saint-John Perse à Katherine Biddle du 12 décembre 1955 (921-922), lettre dont l'original n'a pas été retrouvé par Carol Rigolet lors de l'édition de *Saint-John Perse et ses amis américains, Courrier d'exil 1940-1970*, Gallimard, Les cahiers de la nrf, 2001, mais dont la source aurait été un passage d'une lettre de Katherine Biddle citant son article au sujet de Perse et notamment de sa métrique.

³ Lettre de Saint-John Perse à Jean Paulhan, Washington, 1^{er} novembre 1949, Joëlle Gardes-Tamine (éd.), *Correspondance Saint-John Perse-Jean Paulhan 1925-1966*, Gallimard, Cahiers Saint-John Perse, n° 10, 1991, p. 69.

*Sur toutes choses périssables, sur toutes choses saisissables, parmi
le monde entier des choses... (179)*

On peut imaginer que métaphoriquement, le terme de versets renvoie aux pistes des vents, soit la forme dans laquelle l'inspiration poétique suscitée par les vents se déploie. Le verset est bien la mesure d'un souffle, à la hauteur de la célébration de son sujet. Saint-John Perse n'était pas réfractaire à l'appellation de « verset » pour sa forme, contrairement à Claudel. L'éthos épidiétique du verset convient à sa poésie, comme le suggère la citation précédente. De plus, le terme de « verset » présente l'avantage de ne pas figer l'analyse. Car si Saint-John Perse admet une métrique cachée, il demeure attaché à la perception de sa poésie comme une poésie du mouvement. La définition très libre du verset dans le sillage de Claudel, seul maître qu'il se reconnaisse, n'est donc pas pour lui déplaire. Elle lui déplaît d'autant moins qu'il est fort de son originalité stylistique : son verset se distingue radicalement du verset de Claudel. Or la forme s'est nettement stabilisée depuis *Exil*. Premier fait significatif ; le verset comporte une majuscule à son initiale. Absente parfois au brouillon, elle est rétablie par l'auteur pour l'impression. Ce trait typographique assure une autonomie à la forme dont elle ne disposait pas avant *Exil*. La majuscule confère un statut unifié et équivalent à tous les versets, comme dans le cadre du vers. Elle permet également de parler de « strophe de versets⁴ », selon une configuration qui rappelle le système du vers. Il est à noter que déjà dans « Pluies », dont le début de *Vents* reprend le verset un peu plus long que la ligne, le tercet s'imposait visuellement, ainsi que dans *Exil*, où le septain de versets alternait avec le tercet.

Le second fait réside dans une prise de distance par rapport à la tendance à l'enjambement et aux rejets d'*Éloges* et d'*Anabase*. Le verset de *Vents* est toujours complet sémantiquement. Si les limites de la phrase ne sont pas forcément celles du verset, du moins ce dernier coïncide-t-il avec des propositions grammaticales, à défaut, des syntagmes. Par extension, le verset concordant au moins au niveau local de la phrase, implique des strophes concordantes au niveau global de la phrase. Cependant, afin d'introduire un peu de variété dans cette concordance, Saint-John Perse

⁴ Par *strophe de versets*, il faut entendre une superstructure récurrente qui comporte un nombre réglé de versets. Cela implique que le verset soit perçu comme unité typographique autonome, pour être perçu dans le regroupement de la strophe.

aménagement parfois des effets d'enjambement comme dans le Chant 5 du livre III :

« Interrogeant la terre entière sur son aire, pour connaître le sens
de ce très grand désordre – interrogeant

« Le lit, les eaux du ciel et les relais du fleuve d'ombre sur la terre
– peut-être même s'irritant de n'avoir pas réponse... (227)

Le parallélisme morpho-syntaxique, au lieu de constituer le dernier verset du quatrain, est redistribué sur deux versets par un contre-rejet⁵. Dans sa pratique de poète, Saint-John Perse dispose sur le manuscrit en lignes parallèles des propositions parallèles, elles aussi, mais sur le plan grammatical, et de fait, souvent iso numériques. Puis d'une part, il recompose les versets en fonction de leur chiffre interne. D'autre part, pour ne pas créer une concordance grammaticale trop monotone, il rompt les parallélismes comme il le fait déjà depuis *Éloges*, à cette différence près que dans *Éloges*, ce déplacement des parallélismes, par un rejet ou un enjambement, introduisait parfois une mesure impaire. La discordance syntaxique s'accompagnait de discordance métrique. Ici, les cellules syllabiques demeurent souvent paires dans ces cas de discordance syntaxique, à l'image de leur environnement globalement pair. Ainsi cette pratique du détachement ⁶ se retrouve-t-elle au niveau supérieur du chant, dans la mise en scène isolée par du blanc de la conclusion de certains chants. Elle transparaît également au niveau du recueil, dans le détachement observable au brouillon du dernier chant du dernier livre, par rapport au chant précédent. Cela ne contredit pas la concordance syntaxique de la phrase ou de la proposition avec la strophe et le verset dans *Vents*, concordance massive qui structure le chant autour d'ensembles, généralement strophiques.

⁵ On trouve un autre exemple de contre-rejet au premier chant, qui vient en second lieu sur le brouillon alors que la présentation initiale portait « *Et le cœur nous levait* » au même plan que le second verset, (179). Par ailleurs, le rejet du Chant 3 du livre I crée un effet de clausule fréquent dans la poésie persienne :

*Ivre, plus ivre, disais-tu, d'avoir renié l'ivresse... Ivre, plus ivre d'habiter
La mésintelligence.* (185).

⁶ Le dernier verset du Chant 1, livre III, s'isole aussi par son absence de majuscule : « *les grands itinéraires encore s'illuminent au revers de l'esprit, comme traces de l'ongle au vif des plats d'argent* » (218).

D'un usage ambigu du terme de « strophe » et de la confusion résultante

L'absence ou la présence de majuscule peut jouer dans la perception des versets longs : verset, strophe ? Les versets longs de « Neiges » ne comportaient pas tous de majuscule initiale. Mais le soin pris par Saint-John Perse pour discriminer typographiquement les ensembles de « Neiges » du paragraphe prosaïque faisait index vers la poésie : la possibilité exploitée de l'enjambement de verset à verset, corrélée à l'absence de majuscule pour le verset où s'effectue l'enjambement. Toutefois, en dépit de ces indices, plusieurs critiques⁷ voient dans les versets compacts de « Neiges » des laisses ou des regroupements de versets. Ce problème va se poser *a fortiori* avec plus d'acuité pour les versets longs de *Vents*. Comment distinguer une strophe ou laisse du verset, dans la mesure où ce dernier se fondrait dans un ensemble supérieur, avec lequel il partage désormais l'emploi de la majuscule⁸ ? Le problème semble posé par Saint-John Perse lui-même, qui emploie, au sujet d'une section de « Pluies », non composées en tercets, le terme de « strophe », à laquelle il invite Caillois, dans une lettre, à rajouter une ligne⁹:

Au titre VII, 3^{ème} strophe : (souligné) :

Lavez le doute et la prudence au pas de l'action, lavez le doute et la décence au champ de la vision. Lavez, ô Pluies ! la taie sur l'œil de

⁷ Henriette Levillain parle de « strophe » dans « 'Neiges' de Saint-John Perse », Danièle Chauvin, André Siganos (éd.) *Poétique de la neige*, Iris, n°20, Université de Grenoble, 2000, p.55-64. Madeleine Frédéric évoque la « laisse » dans « Douceur et continuité dans 'Neiges' », *Saint-John Perse et les Etats-Unis*, Actes du colloque de 1980, Espaces de Saint-John Perse 3, Presses de l'Université de Provence, 1981, p. 53-79.

⁸ On voit bien toute l'ambiguïté de la formulation dans l'ouvrage de Joëlle Gardes-Tamine (dir.), Colette Camelin, Joëlle Gardes-Tamine, Catherine Mayaux, Renée Ventresque, *Saint-John Perse sans masque, Lecture philologique de l'œuvre*, La Licorne, Poitiers, 2002. Page 231, les auteurs évoquent les cinq laisses de trois versets des chants de « Pluies », avec l'exception du Chant VII, « sous la forme de six laisses constituées d'un seul verset. »

⁹ Lettre à Roger Caillois, Washington, 1^{er} Août 1943, Joëlle Gardes-Tamine, *Correspondance Roger Caillois-Saint-John Perse, 1942-1975*, Gallimard, 1996, p. 72.

l'homme de bien, sur l'œil de l'homme bien-pensant ; lavez la taie sur l'œil de l'homme de bon goût, lavez la taie sur l'œil de l'homme de bon ton ; la taie de l'homme de mérite, la taie de l'homme de talent ; lavez l'écaille sur l'œil [etc.]

Seul le Chant VII de « Pluies » comporte six versets plus compacts, se distinguant des cinq tercets des autres chants. Il semblerait donc que Saint-John Perse dénomme « strophes » ses versets les plus longs, mettant l'accent sur leur métrique interne. En cela, il se conforme à sa lettre à K. Biddle, où il n'évoque pas des versets cachés, mais des éléments particuliers, traités comme des vers. Faut-il pour autant abandonner le terme de « verset » ? Cela reviendrait à adopter la seule mesure syllabique du vers interne, comme Saint-John Perse. Or il faut bien mettre à part cette pratique du métronome intérieur du créateur. Pour le lecteur, la distinction typographique des strophes de versets et des versets prend sens, quel que soit le formatage de la page imprimée. Un long verset ne laisse percevoir, ni visuellement ni auditivement, qu'il est une strophe ou un regroupement de vers cachés. En revanche, une strophe se distingue du verset par le blanc restant à la fin de chacun de ses versets sur la partie droite de la page, et par le blanc entre les strophes¹⁰.

L'ambiguïté réside dans cet usage particulier du terme de « strophe ». Or Saint-John Perse l'emploie également dans son sens habituel, pour le regroupement de versets. Dans sa lettre à Paulhan, citée plus haut, Saint-John Perse distingue bien strophe et verset¹¹. Dans la suite de sa missive à Roger Caillois, Saint-John Perse use aussi du terme de « strophe » pour le regroupement par distiques de « Poème à l'étrangère ». Certes, l'on pourrait parler d'une scission du même verset, puisque le second verset du distique poursuit le premier pour la syntaxe et le sens. Mais visuellement, la forme, en dépit de l'absence de majuscule du second

¹⁰ Dans la strophe de versets, seuls les alinéas et majuscules de verset sont alignés avec leur décalage à droite. Pour rendre cet alignement perceptible, l'intervalle du verset ne doit pas être trop long.

¹¹ Il faut voir qu'en ce qui concerne la notion de chant et de livres, la pratique de Saint-John Perse est tout aussi déconcertante. Tantôt il intitule chant ce que nous appelons livre, tantôt il dénomme « chant » les sections internes de ses livres ou leur donne une appellation neutre, « au titre », dans sa lettre à Caillois, citée *supra*.

verset, se présente comme un distique et sera d'ailleurs réutilisée dans « Chant pour un équinoxe ».

L'usage aléatoire des termes de « strophe » et de « verset » par Saint-John Perse ne pose plus problème dès lors que l'on considère que Saint-John Perse mentionne les lignes de ces strophes, et non le verset. Dans ces lettres de pratique éditoriale, les termes de « page », de « strophe » et de « ligne » ne renvoient qu'à la seule présentation matérielle de ses manuscrits. Ils n'engagent pas forcément de définition stylistique ou métrique. Toutefois, on ne peut éluder cette différence pratique qu'établit Saint-John Perse entre ses versets courts et ses longs versets. Dans le dernier cas, il semblerait que le terme de « strophe » serve à distinguer de la prose poétique ce qui se présente visuellement sous la forme du paragraphe. De plus, cette confusion des niveaux par le poète implique une unité d'organisation de la pseudo-strophe, long paragraphe, et du regroupement de versets, au niveau de la métrique interne, mais aussi au niveau de l'organisation syntaxique, comme nous le verrons ultérieurement. Toutefois, la différence rythmique induite par la présentation typographique spécifique des paragraphes longs et des versets regroupés en strophe est telle que l'on ne peut conserver le terme de strophe pour la première occurrence.

Par conséquent, je réserve le terme de « strophe » au seul regroupement supérieur, périodique et réglé de versets. Priorité est donnée à la perception visuelle sur la perception syllabique. *De facto*, la première s'impose face à un décompte syllabique malaisé, passées les huit syllabes, loi de Cornulier à l'appui¹². Il est d'usage, à la suite d'Albert Henry, d'appeler « laisses » les strophes de versets. J'établis pour ma part entre les deux termes de « strophe » et de « laisse » une distinction d'ordre métrique et stylistique. En effet, le terme de « strophe » conviendrait pour des ensembles présentant de manière systématique et périodique le même nombre de versets, d'où une consistance métrique, alors que les ensembles

¹² Benoît de Cornulier, *Théorie du vers*, Editions du Seuil, 1982, notamment chapitre 1, « Testez votre capacité métrique », p. 11-67, et surtout p. 34-38, où Cornulier démontre que « la limite des 8 syllabes caractérise directement la capacité de différenciation perceptive du nombre. ».

aléatoires de versets seraient des laisses¹³. A ce terme qui me gêne un peu pour ses connotations médiévales et pour les assonances qu'il implique entre vers, dont il faut rappeler qu'elles ne sont pas encore systématiques dans *Vents*, je préfère celui, plus neutre, de « séquence ». D'une certaine façon, depuis *Exil*, on peut dire que le regroupement ordonné de la strophe fait le verset. A partir du moment où le regroupement par strophes est perçu, même les développements plus longs peuvent, avant toute analyse, être lus comme des versets.

La strophe : un niveau métrique supplémentaire

Vents expérimente en effet, à la suite de « Pluies », un lien entre la nécessité de la strophe et celle du verset, plus encore qu'*Amers*, qui prétextera la liberté des schémas des strophes et antistrophes du modèle pindarique pour revenir à plus de souplesse. Il est vrai que la strophe n'y paraît plus nécessaire en vue d'assurer une métrique de substitution au système classique du vers. Cette absence de strophe sera palliée par une hypermétrification du verset dans *Amers*. Dans *Vents*, Saint-John Perse se crée des contraintes supplémentaires, alors que sa stylistique de la répétition se complexifie.

Dans la majorité des chants, on peut parler d'un type dominant de strophe, soit dix-sept chants sur vingt-six, ou de strophes mêlées sur le modèle des vers mêlés de La Fontaine, soit cinq chants sur vingt-six. Cela a des répercussions sur la perception du souffle de chacun des livres. Le livre I, aux strophes plutôt longues, quatrains, sizains, quintils, huitains et douzains, procède d'un rythme que l'on pourrait qualifier sur l'ensemble du livre de « cadence majeure ». Le livre II, qui présente essentiellement des tercets et des distiques de versets, relève d'un rythme ample constant. Le

¹³ D'ailleurs Saint-John Perse l'emploie au Chant premier du livre II : « *Et la terre à longs traits, sur ses plus longues laisses, courant, de mer à mer, à de plus hautes écritures, dans le déroulement lointain des plus beaux textes de ce monde.* » (200). Mais cela nous renseigne sur la connaissance de Saint-John Perse en matière de termes techniques poétiques, non sur le sens qu'il leur donnait. Par ailleurs au Chant 5 du premier livre, Saint-John Perse évoque la stance : « *Notre stance est légère sur le charroi des ans !* » (188). S'agit-il pour lui d'évoquer la pratique des strophes mêlées de Corneille ? Ici, cette citation du terme « stance » apparaît dans un douzain, suivi d'un autre douzain puis d'un huitain.

livre III, organisé en tercets et quatrains, aurait tendance à décroître globalement. Dans le livre IV, la domination du tercet produirait, par sa démultiplication dans chacun des chants successifs, une cadence majeure, avant de connaître un decrescendo, dans les deux derniers chants-clausules. A cet égard, cette impression d'un rythme qui se renforce, retombe pour connaître un regain, est en stricte adéquation avec le phénomène des vents. Elle transparaît également dans la répartition des quatre livres en sept, six, six, puis sept chants, qui met en valeur les livres- seuils. Mais elle suggère également, à l'instar des chants résiduels où le verset n'est pas regroupé en strophes reconnaissables, une volonté de variation du rythme de la part du poète.

La strophe a une réelle pertinence pour comprendre le souffle du verset qui s'y déploie. Grossièrement, le nombre de versets par strophe est inversement proportionnel au volume des versets. C'est-à-dire que les versets de tercets seront souvent plus amples que les versets de sizains. On peut-on parler d'un rééquilibrage ; les versets longs sont appariés en des strophes brèves afin de permettre la perception de l'ensemble, alors que les versets brefs peuvent être enchaînés en des séquences plus longues, et demeurer perceptibles. Les strophes les plus nettes se trouvent en début de livre, Saint-John Perse attachant une grande importance à l'incipit de ses chants, tout comme à celui de ses livres. Ces chants liminaires se trouvent également être les plus brefs du livre. L'on voit très bien sur le brouillon qu'au début du tout premier chant, c'est la ligne qui s'impose dans la prise en compte du verset, et qu'au fur et à mesure que la cadence s'amplifie, le quatrain prend le pas comme unité poétique.

Or dès le premier chant de *Vents*, la structuration du poème en cinq quatrains de versets saute aux yeux. Cette forme équilibrée du quatrain rappelle la chanson. Mais le quatrain ne réapparaît de manière nette qu'au livre III, Chant 3, et Chant 5. Par ailleurs, lorsqu'il apparaît au livre I, Chant sept, c'est en combinaison avec d'autres types de strophes. Le quatrain dans *Vents* est donc secondaire par rapport au tercet particulièrement bien représenté. Cette présence du tercet s'inscrit dans la continuité d'*Exil*, et surtout de « Pluies ». Elle concerne un tiers des chants de *Vents*, soit au livre I, le Chant 4, au livre II, les Chants 1, 3, et 4, au livre III, le Chant 1, 2, au livre IV, le Chant 1, 3 et 6, ou en juxtaposition avec d'autres types de strophes, dans tous les autres chants du livre III. Le tercet

est concurrencé par le distique au livre II notamment, dans les Chants 5 et 6, alors que les quintils et sizains ne composent exclusivement et respectivement que le Chant 3 et le Chant 2 du livre I, apparaissant sinon en compagnie d'autres types de strophes.

Il existe cependant des chants où aucune strophe ne parvient véritablement à se dessiner ; il s'agit du Chant 6 du livre I, du Chant 2 du livre II, des Chants 4 et 6 du livre III. Ces chants sont le plus souvent polyphoniques, parfois dialogiques, avec des prises de parole encadrées par des guillemets, ou des ébauches de listes, quand il ne s'agit pas de la litanie de l'hiver, pour le Chant 2 du livre II. Cependant, la liste, dont l'organisation est souvent indépendante, peut parfois se plier au régime typographique et syntaxique de la strophe, comme dans le Chant 4 du livre III. En effet, dans le brouillon manuscrit, Saint-John Perse note, devant chaque verset des sizains, les chiffres 1, 2, 3, 4, 5, 6, afin de garantir le compte, sur une page resserrée qui rend la lecture de la répartition difficile. Plus le chant est long, moins le modèle de strophe est identifiable. *De facto*, les chants longs présentent souvent des strophes mêlées ou de simples séquences de versets.

Le caractère métrique de la strophe est donc assuré d'une part, par le nombre constant de versets de la strophe, qui crée un patron identifiable pour le reste du chant, à condition qu'il s'agisse d'un chant à strophe exclusive, et non à strophes mêlées. D'autre part, il détermine le volume syllabique du verset dans chaque strophe. Ce volume syllabique est en effet, globalement homogène, avec quelques exemples de cadences majeures, notamment dans le cas des tercets. En cela, le système persien reprend des caractéristiques de l'ancien système du vers, mais en les assouplissant. Les équivalences d'ordre syllabique entre versets ne sont pas strictes ; elles relèvent de l'ordre de grandeur. De plus, les versets des strophes ne riment pas entre eux, généralement.

Pour une stylistique de la strophe dans *Vents*

La strophe de *Vents* représente un réemploi de l'ancien système du vers, soit une superstructure qui confère un caractère *a priori* poétique aux unités typographiques de niveau inférieur que sont les versets. Dans la mesure où les versets sont trop longs pour rendre sensible leur nombre syllabique pair, l'unité visuelle et rythmique de la strophe, au nombre de

versets et au volume globalement constant, pallie cette imperceptibilité. Elle en assure l'homogénéisation, à défaut de l'équivalence stricte en nombre de syllabes.

Cependant, Saint-John Perse ne recourt pas encore à la rime pour souligner le décompte métrique de son verset. Il dissocie strophe et rime dans *Vents*. Certes, le retour régulier de certaines rimes, telles que « vivant / dans le vent / instant », ou le motif secondaire « esprit / cri », notamment aux premier et troisième livres, en position liminaire ou en conclusion du chant produit un phénomène d'assonance et d'allitération démultiplié. La majorité des rimes tournent autour des nasales telles que « an », et « on », ou du « i », des consonnes « v » et « r ». Mais la dissémination aléatoire de ces rimes ne plaide pas pour leur caractère métrique, même si elles apparaissent en germe dans le paradigme sonore de la première strophe du premier chant. Certes, il existe bien une assonance généralisée des distiques de III, 6 (229-230) : terre / transhumance, radiolaires / nouvelle, dièdres / busaigles, éprise / schistes, ardentes / présence. Mais ce procédé, qui accentue le caractère métrique du distique, demeure l'exception. Saint-John Perse avance dans *Vents* une alternative à la rime, soit une construction syntaxique serrée de la strophe. Or cette construction syntaxique relève du stylistique, dans la mesure où elle est, d'une part, variable et multiforme, et d'autre part non métrique, à rebours de la rime, propre au système du vers. De plus, il semble difficile de la distinguer d'une stylistique globale de la répétition.

On renverra au livre de Madeleine Frédéric, *La Répétition et ses structures dans l'œuvre poétique de Saint-John Perse*¹⁴, pour l'étude globale de ce qui relève d'une poétique dans l'œuvre de Saint-John Perse. La nouveauté depuis *Exil* réside dans l'intervention de la répétition au niveau de la strophe et du verset. Néanmoins, s'il faut distinguer ces deux niveaux métriques des niveaux supérieurs, plus proprement stylistiques, car non soumis à des règles de récurrence, il faut rappeler rapidement comment se construit l'unité architecturale d'une poésie pensée à tous les niveaux : celui du recueil, du chant, de la strophe et du verset.

¹⁴ Madeleine Frédéric, *La Répétition et ses structures dans l'œuvre poétique de Saint-John Perse*, Gallimard, 1984.

Ainsi le premier chant de *Vents* pose-t-il la première matrice de répétition, soit la construction syntaxique initiale qui va être reprise au niveau des chants et des livres, comme le repère Madeleine Frédéric¹⁵. A ce sujet, Nebil Radhouane, dans la lignée de *La Poétique de Saint-John Perse* de Roger Caillois, évoque des parallélismes productifs¹⁶. On pourrait citer encore de nombreux exemples de ce genre de leitmotive¹⁷. L'effet notamment de reprise du thème des vents et de l'arbre du premier chant aux deux derniers chants du recueil donne l'impression d'un cycle de la nature parcouru.

Le premier chant est également exemplaire de la liaison entre strophes par le biais de la répétition. Ainsi les deux derniers quatrains s'enchaînent-ils, sur l'expression « *le désir encore va chanter* » (180), en anadiplose, alors que les premiers versets de chacun de ces deux quatrains assonnent : « *frémissements / bruissante* » (179-180)¹⁸. Cette unité de la

¹⁵ *Op. cit.*, p. 65-66. Madeleine Frédéric note que l'expression « *C'étaient de très grands vents* » (179) est reprise au Chant 6 du livre IV (249), avec variation au Chant 3 du premier livre, « *C'étaient de très grandes forces...* » (183), qui vient se joindre à la répétition de la première structure.

¹⁶ Nebil Radhouane, *La Syntaxe dans l'œuvre poétique de Saint-John Perse*, Tunis, Université de Tunis I, Faculté des Sciences humaines et sociales, série 8, tome 7, 2002, p. 86-87.

¹⁷ On signale pour exemple, « *Ô vous que rafraîchit l'orage... Fraîcheur et gage de fraîcheur* » au Chant 2 du livre I (181), au Chant 6 du même livre (192), et au Chant 6 du livre IV (250), ou encore l'expression « *Des hommes dans le temps ont eu cette façon de se tenir face au vent* », au Chant 1 du livre III (217), reprise avec variation au Chant 2 du même livre : « *...Des hommes encore dans le vent, ont eu cette façon de vivre et de gravir.* » (219), ou l'expression du Chant 1 du livre IV, « *Si vivre est tel...* » (233), reprise au chant suivant (235). Est mentionné dans *Saint-John Perse sans masque*, *op. cit.* p. 263, le leitmotiv « *S'en aller, s'en aller, parole de vivant* » du Chant 4 du livre I (187), repris au Chant 7 du livre I (196), avec variation au Chant 4 du livre II (209).

¹⁸ On peut en citer d'autres exemples. Au Chant 3 du livre I, l'anaphore « *Ainsi croissantes et sifflantes* » (184) lie deux quintils. Au Chant 1 du livre II, la structure « *Des terres neuves par là haut* » (199) lie, en une espèce d'épanalepse, en début de strophe, les tercets premier et troisième, alors que ce tercet troisième est relié au quatrième par la répétition de l'expression « *montée des hommes de tout âge, chantant l'insigne mésalliance* ». Par ailleurs, le noyau grammatical « *plus x de ce monde* » est repris de la première strophe à la troisième strophe, avec

strophe est corroborée également par des liens thématiques entre strophes, comme dans le Chant 2 et le Chant 4 du livre III qui, par la mention et la spécification des hommes évoqués, tissent une longue liste sur plusieurs strophes. Les exemples pullulent de ces répétitions, qui n'ont pourtant pas de fonction métrique en soi. De fait, leur récurrence n'est pas soumise à une prédictibilité statistique. Tous ces jeux de reprise, et notamment les anaphores, assurent la cohérence textuelle par thème constant entre les strophes. Cet entrelacement des motifs de reprise syntaxique entre strophes se produit le plus souvent en début ou en fin de strophe, soit les positions marquées rythmiquement et sémantiquement.

Saint-John Perse use de procédés syntaxiques et rhétoriques pour conforter l'autonomie de la strophe, mais sur un plan stylistique, et non métrique. Le procédé proche de l'antépiphore, qui consiste à clore la strophe sur un élément reprenant le premier verset, est flagrant dans les premiers quatrains du chant liminaire où les grands vents apparaissent dans le premier et dernier verset de la première strophe, alors que le premier et le dernier verset de la seconde strophe s'achèvent sur le même syntagme, et que les premier et dernier versets de la troisième strophe assonent. La répétition n'implique pas forcément toute une structure syntaxique ; elle peut se borner à la lexie ou au son, mais va rarement jusqu'à la rime sur deux versets consécutifs. La temporalité du récit en devient cyclique, suggérant un éternel retour, et parfois un effet de déjà vu. Il y a une unité syntaxique et thématique de la strophe, souvent soulignée par un réseau d'allitérations et d'assonances. On retrouve ainsi une dérivation sur le thème « l'homme » qui devient l'hyperthème de rhèmes successifs dans le premier tercet du Chant 2 du livre IV :

*Et l'homme encore fait son ombre sur la chaussée des hommes,
Et la fumée de l'homme est sur les toits, le mouvement des hommes
sur la route,
Et la saison de l'homme sur nos lèvres comme un thème nouveau...*
(235)

spécification, « *le déroulement des plus beaux textes de ce monde* », et à la cinquième strophe : « *le déroulement lointain des plus beaux textes de ce monde* » (200).

Cette variation n'est qu'une introduction au procédé qui assure à la strophe sa visibilité maximale, soit la construction anaphorique par parallélismes¹⁹. C'est qui se produit dans la suite du Chant 2 du livre IV :

Je me souviens d'un lieu de pierre [...]
Je me souviens du haut pays sans nom [...]
Je me souviens du haut pays de pierre [...]
Une civilisation du maïs – non, violet : Offrandes d'œufs de
flamants roses [...]
Une civilisation de la laine et du suint : Offrandes de graisse
sauvage [...]
Une civilisation de la pierre et de l'aérolithe : Offrandes de pyrites
et de pierre à feu [...] (235-238)

Ces tercets construits sur le principe du parallélisme anaphorique se développent en des substrats narratifs dont la syntaxe est très proche : phrases nominales et phrases brèves parataxiques. Pour une analyse détaillée du passage au point de vue de la répétition, je renvoie à l'ouvrage de Madeleine Frédéric²⁰. Ce procédé de structuration anaphorique des versets pour chaque strophe s'étend ici exceptionnellement à la portée même du chant. Mais dans les autres chants, il n'apparaît pas comme le procédé exclusif de construction strophique et ne peut donc à ce titre être interprété comme un constituant du système persien. Il en est un trait stylistique marquant, qui ne relève pas du métrique²¹.

¹⁹ Madeleine Frédéric l'identifie à « la reprise en attelage : composée d'une reprise lexicale couvrant la totalité d'un groupe rythmique, qui constitue, si l'on veut, le timon, et à laquelle viennent s'accrocher des moules syntaxiques identiques ou fort semblables, qui dessinent un attelage. », *Op. cit.*, p. 92.

²⁰ *Op. cit.*, p. 206-208. Elle voit dans ce passage l'exemple même de la répétition gigogne, c'est-à-dire une succession de triades répétitives (structure fondée sur la triple présence partielle ou totale, d'un/de mêmes éléments formels, d'un/de mêmes éléments sémantiques, ou d'un/de mêmes éléments morpho-sémantiques. », *Op. cit.*, p. 15.), encore unies à un niveau supérieur par ce refrain ou parallélismes du verset final de chaque tercet : « – Qu'irais-tu chercher là ? [...] – Qu'irais-tu sceller là ? [...] – Qu'irais-tu clore là ? » (236).

²¹ La récurrence des faits de styles n'est pas en soi un critère déterminant de leur caractère métrique. La propriété considérée comme métrique, par analogie avec le système du vers, doit être présente systématiquement, c'est-à-dire avec une périodicité réglée. Sont métriques en soi les strophes et versets dans la mesure où

Cependant, dans le cas des strophes mêlées, la reconnaissance des patrons de strophe peut s'appuyer intuitivement sur la reconnaissance de ces parallélismes de construction. Or par un principe d'analogie, le relais de la structuration métrique en strophes est transposé dans les séquences au plan syntaxique, par la structuration anaphorique par parallélismes. De la sorte, la structure globalement anaphorique des versets pour plusieurs séquences du Chant 2 du livre IV ou du Chant 2 du livre II, donne *l'impression* de strophes. *De facto*, comme le rappellent Joëlle Gardes-Tamine et Colette Camelin dans *La Rhétorique profonde de Saint-John Perse*²², le parallélisme constitue le procédé de base des listes. Cela apparaît bien évidemment à la puissance n dans la litanie de l'hiver du Chant 2 du livre II (203). Mais si la construction syntaxique des strophes peut venir souligner cette impression de régularité de la strophe métrique, jusqu'à créer une « impression de strophe » pour des séquences, elle peut aussi la contrarier.

Couplage des versets et polysyndète

La liaison de deux, voire trois versets entre eux, notamment sur le mode du couplage²³ et du parallélisme²⁴, peut diluer l'unité de la strophe pour mettre l'accent sur cette sous-unité sémantico-rythmique du duo ou

ils représentent des niveaux analogiques à ceux des strophes de vers et du vers. À l'intérieur de ces niveaux, des variations de construction d'ordre stylistique peuvent être envisagées.

²² Colette Camelin Colette, Joëlle Gardes-Tamine, *La « rhétorique profonde » de Saint-John Perse*, Honoré Champion, 2002, p. 126-130.

²³ Par couplage, j'entends l'appariement d'unités qui se distinguent l'une de l'autre, appariement non limité au cadre du duo. Je privilégie donc le niveau inter-versets pour le couplage, alors que les membres des versets apparaissent déjà solidaires dans le cadre de leur unité typographique. Cet appariement se produit sur un plan sémantique, reposant sur des relations d'ordre logique, de type cause-conséquence, *etc.*, mais aussi sur un plan phonique, ou syntaxique. Le procédé du parallélisme, qui lierait les versets dans une suite anaphorique, n'est donc qu'une modalité possible du couplage.

²⁴ Joëlle Gardes-Tamine et Jean Molino définissent le parallélisme comme la « reprise, dans 2 ou n séquences successives, d'un même schéma morpho-syntaxique, accompagné de répétitions ou de différences rythmiques, phoniques, lexico-sémantiques. », *Introduction à l'analyse de la poésie, Vers et figures, I*, PUF, [1982], 1992, p. 209.

trio de versets. On a souvent relevé cette pratique du parallélisme externe au verset, dans l'œuvre persienne. Or il peut coupler ainsi deux, parfois trois versets, et décentrer le point d'équilibre de la strophe. Pour n'en citer que quelques exemples²⁵ :

Car tout un siècle s'ébruitait dans la sécheresse de sa paille, parmi d'étranges désinences : à bout de cosses, de siliques, à bout de choses frémissantes.

Comme un grand arbre sous ses hardes et ses haillons de l'autre hiver, portant livrée de l'année morte ;

Comme un grand arbre tressaillant dans ses crécelles de bois mort et ses corolles de terre cuite –

Très grand arbre mendiant qui a fripé son patrimoine, face brûlée d'amour et de violence où le désir encore va chanter. (I, 1, 179)

Le décentrement de la strophe est ici atténué par la reprise du thème de l'arbre en conclusion du quatrain. Cependant, le parallélisme externe entre deux versets sert souvent d'attaque à une strophe comme dans le second quintil du Chant 3 du livre I : « Par elles [...], Par elles » (183). L'on trouve souvent un tercet, construit initialement sur deux versets couplés par un parallélisme et un verset de conclusion en cadence majeure, comme au Chant 2 du livre III :

...Des hommes encore, dans le vent, ont eu cette façon de vivre et de gravir.

Des hommes de fortune menant, en pays neuf, leurs yeux fertiles comme des fleuves.

Mais leur enquête ne fut que de richesses et de titres... Les buses sur les cols, prises aux courbes de leur vol, élargissaient le cirque et la mesure de l'avoir humain. Et le loisir encore, riche d'ombres, étendait ses audiences au bord des campements. La nuit des sources hébergeait l'argenterie des Vice-Rois... (219)

Cette fréquence accentue l'impression d'un modèle stylistique du tercet dans *Vents*. Toutefois, il ne faut pas confondre cette présence du parallélisme externe en initiale de strophe ou de séquence, avec la reduplication de ce type particulier de tercet. Cela reviendrait à construire l'enchaînement des strophes sur un parallélisme global, comme dans le premier chant du livre II (199-201). Les parallélismes externes y

²⁵ On en trouve dans I, 6 (193-194), II, 2 (202-203), etc.

constituent, non seulement l'ossature du tercet, mais celle du chant tout entier, dans une construction proche du pantoum, avec notamment la répétition de « *Toute la terre aux arbres* », conclusion de deux tercets, qui se retrouve comme développement d'un parallélisme initial de tercet. Le couplage y est dépassé par la série étendue au chant tout entier.

Par ailleurs, l'articulation de la strophe en distiques peut également s'appuyer sur une polysyndète en « et » qui couple ainsi les versets, à l'instar du modèle biblique. La répartition syntaxique dans les strophes est alors proche de la période, avec l'accent mis sur les versets s'enchaînant par coordination. Cette polysyndète apparaît dans de nombreux chants, notamment dans le Chant 6 du livre IV (249)²⁶, qui apparaît comme le chant bilan du poème, celui qui en reprend et reconfigure tous les motifs. Il n'y a pas de strophe dans ce chant qui ne comporte au moins un verset introduit par cette copule. Ce « Et » d'introduction de verset se détache particulièrement au brouillon, dont l'alinéa de vers est l'inverse de l'alinéa de prose, adopté dans le texte final, selon le modèle claudélien. La polysyndète en « et », remarquable dans ce chant, illustrerait la représentativité de *Vents*²⁷ par rapport à ce phénomène. Selon Nebil Radhouane²⁸, il y aurait 246 « Et » avec majuscule dans l'œuvre. On peut voir cette polysyndète à l'œuvre au Chant 1 du livre II (199-201), créant un pendant à la structure par parallélismes des strophes une et trois. En effet, les strophes deux et quatre se répondent par ce « Et » d'ouverture de verset et de strophe. La polysyndète en « et » apparaît ainsi comme l'amorce minimale d'un parallélisme anaphorique de construction.

Ce procédé de polysyndète en « Et » clôt généralement les strophes, tout comme les chants, tels les Chants 1, 3 et 6 du livre II. A *contrario*, il peut servir de jonction avec ce qui précède, en position liminaire de chant. Il est le pendant grammatical de la super-rime relevée plus haut. Nebil

²⁶ La place du « Et » en ouverture de strophe, dans les premiers tercets, passe à la position conclusive dans les quatrième, cinquième et sixième tercets, puis en position intermédiaire dans les deux derniers tercets.

²⁷ Elle apparaît surtout dans les Chants 1, 2 et 6 du livre II, 1 et 2 du livre III et 1, 2, 4 et 6 du livre IV.

²⁸ Radhouane Nebil, *La Syntaxe dans l'œuvre poétique de Saint-John Perse*, Tunis, Université de Tunis I, Faculté des sciences humaines et sociales, Série 8, Tome 7, 2002, p. 137.

Radhouane a raison d'insister sur un phénomène de retour similaire à celui du *versus*²⁹. Il voit plus globalement dans ce « et » l'élément qui rattache le verset persien au verset biblique³⁰. Effectivement, la polysyndète en « et » est une liaison textuelle narrative fréquente, par exemple, dans l'incipit de la Genèse³¹. Mais la sur-représentation de ce phénomène affecte tous les niveaux, ceux du livre, du chant, de la strophe et du verset. Les endroits cités permettent de percevoir que cette polysyndète en « et » ne se borne pas aux liaisons entre versets, mais gagne l'ensemble du verset. Or ce « Et biblique », comme le relève Gérard Antoine, cité par Nebil Radhouane, a une fonction rythmique. Les récurrences du couplage et de la polysyndète en « et » relèvent donc de l'ordre stylistique. Certes, elles peuvent être interprétées comme des marqueurs du style biblique. Mais même dans le texte biblique, que Saint-John Perse fréquente en français, elles n'ont pas de fonction métrique. En conséquence, elles auraient fonction de cohésion textuelle, de relance rythmique, de pierre d'attente, mais ne peuvent jouer le rôle d'une équivalence métrique dans le système analogique au vers que Perse construit.

²⁹ Nebil Radhouane, *op. cit.*, p. 149 : « Or dans le poème persien le 'Et' initial se constitue en marqueur de retour constant et, par là-même, en principal indice de reconnaissance du verset, ce 'Et' est aussi, comme nous l'avons souligné précédemment, un retour à une référence supposée connue dans le texte et avant le texte (de texte en texte). » Il rajoute en note : « de verset à verset (et de verset en verset) ».

³⁰ *Ibid.*, p. 140 : « A l'évidence, le 'Et' initial persien participe de toutes les valeurs stylistiques, formelles et psychologiques répertoriées par Antoine [dans *La Coordination en français*, éditions d'Artrey, 2 volumes, 1958] : outil de charpente et d'architecture, connecteur de souffle continu, indice de mouvement épique et lyrique ; ses inlassables répétitions et les parallélismes qu'il produit, et où il se produit, le rapprochent enfin du 'Et' biblique. »

³¹ Je cite l'édition Crampon en possession de Saint-John Perse : « 1. Au commencement Dieu créa le ciel et la terre. 2. La terre était informe et vide ; les ténèbres couvraient l'abîme, et l'Esprit de Dieu se mouvait au-dessus des eaux. 3, 4 et 5. Dieu dit : 'Que la lumière soit !' et la lumière fut. Et Dieu vit que la lumière était bonne ; et Dieu sépara la lumière et les ténèbres. Dieu appela la lumière *Jour*, et les ténèbres *Nuit*. Et il y eut un soir, et il y eut un matin ; ce fut le premier jour. »

II Le verset ne peut être réduit à une mini-strophe

Les principes syntaxiques qui président à l'organisation des strophes semblent se répercuter au niveau du verset. Tout le problème en découle : le verset a-t-il une existence propre ou n'est-il que le sous-produit d'une structure généralisée de répétitions, étayée par des cellules syllabiques paires ? La réponse est à chercher du côté de la réception. Ainsi la différence principale entre les paragraphes longs et les versets plus brefs réside-t-elle dans le découpage, comme si les premiers avaient sauté un niveau de différenciation. Or la longueur implique une prise en compte différente de la structuration syntaxique, dont Saint-John Perse est conscient en termes de perception. Quand bien même le verset ne serait qu'un avatar de la strophe, ce procédé de découpage fait autorité, comme pour le vers libre³². Il fait la forme, il lui donne visibilité et lisibilité. L'unité typographique de base demeure le verset, qu'il soit bref ou long.

Certes, nous ne sommes pas tout à fait dans du vers libre. Saint-John Perse a repris les cellules métriques paires du système ancien du vers, adoptant la lecture du vers pour le décompte syllabique. Mais si l'on a pu parler d'hypermètres³³ persiens, soit par exemple, le quatorze syllabes ou le double ou triple octosyllabe, ceux-ci ne déterminent pas le découpage en première instance. La récurrence de la combinaison des mètres peut se calculer statistiquement sans être prédite exactement, dans le cadre d'une équivalence grossière des versets.

³² Je reprends ici une thèse forte de Michel Murat dans son travail sur *Le Vers libre*, Champion, à paraître (fin 2007). Voir aussi les articles de Michel Murat, « Métrique et formes versifiées », Jarrety Michel (éd.), *Dictionnaire de poésie de Baudelaire à nos jours*, PUF, 2000, p. 500-502 ; « Le vers libre rimé », Murat Michel, Dangel Jacqueline (éd.), *Poétique de la rime*, Champion, 2005, p. 381-411 ; « Le vers libre de *Barnabooth* : un style international du modernisme », Chaudier Stéphane, Lioure Françoise, *Les Langages de Larbaud*, Université Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2006, p. 23-42.

³³ Par hypermètres, nous entendons des extensions de mètres connus, soit par démultiplication comme le double ou triple octosyllabe, soit par développement, comme le 8-6 vu comme une variante de l'alexandrin, alors qu'il serait probablement une variante du décasyllabe, avec équivalence des coupes 8-6 et 6-8. Mais la présence d'hypermètres n'implique pas forcément de lecture ultramétrique.

Le décompte métrique

Certains critiques³⁴ ont proposé une lecture ultramétrique du verset de Saint-John Perse. La pratique de Saint-John Perse au moment de « Neiges » va dans ce sens si l'on en croit les corrections qu'il prie Caillois de porter à l'édition de « Neiges »³⁵ :

« Page 6, strophe 11, ligne 7 : '...où la lampe est frugale et l'abeille est divine.' (La restitution du mot 'est', omis par la dactylographe, a un intérêt métrique).

[...] page 8, strophe 15, ligne : '...Détacherai-je mon lit bas' (l'omission du mot 'bas' rompt d'une syllabe la rigueur métrique). »

Mais une note de Joëlle Gardes-Tamine nous confirme que la plupart de ces corrections n'ont pas été portées à l'édition de la Pléiade. Il semblerait donc que soit par désir de faire pièce aux lectures ultramétriques parues depuis son œuvre, soit désir d'assouplir cette pratique métrique, soit les deux, Saint-John Perse ait délibérément laissé passer des cellules syllabiques impaires dans les éditions ultérieures de « Pluies ».

Il faut néanmoins adopter une scansion de vers pour la lecture de *Vents*, même dans les versets plus longs. A cet égard, le terme de Saint-John Perse de « strophes » se justifie : la présentation en paragraphes plus longs ne doit pas faire adopter une lecture prosaïque. Il est évident que le ressenti du rythme est différent face à des unités graphiques dont le volume et le blanchiment diffèrent. Mais la lecture ne doit pas en tenir compte, soutenue par une hauteur de ton³⁶. Même dans les ensembles plus longs, la répartition en propositions syntaxiques concorde avec des mesures syllabiques paires, avec prononciation du [e] muet devant consonne, sauf devant ponctuation, telle que la virgule, point-virgule, deux points et point. En ce cas, il est apocopé. En revanche, en ce qui concerne les diérèses, il

³⁴ Noulet Emilie, *Le Ton poétique, Mallarmé, Verlaine, Rimbaud, Valéry, Saint-John Perse*, José Corti, 1971. Dessons Gérard, *Rythmique de Saint-John Perse*, thèse soutenue sous la direction d'Henri Meschonnic, Paris VIII, 1988. Par lecture ultramétrique, il faut comprendre une lecture qui privilégie les cellules paires métriques, quitte à ne pas observer des règles de décompte constantes.

³⁵ *Correspondance Roger Caillois-Saint-John Perse, 1942-1975, op. cit.* p. 83-84. Le lit « bas » a bien été rajouté.

³⁶ D'où peut-être la réticence de Perse envers toute lecture publique de sa poésie.

semblerait que la pratique de Saint-John Perse soit proche de celle de sa génération, qui l'ignorait pour son vers libéré. Je me conformerai donc à une lecture métrique, aujourd'hui relativement consensuelle au sujet de la poésie de Saint-John Perse postérieure à *Anabase*. A cet égard, une lecture ultramétrique paraît inappropriée, puisqu'il est possible d'observer des syntagmes de mesure impaire dans les versets de *Vents*. Ces résidus hétérométriques ressortent de la même esthétique de variation que les détachements ou enjambements, que les chants non composés en strophes, ou les livres au nombre inégal de chants. Ces irrégularités délibérées se produisent souvent dans des positions saillantes. A l'intérieur d'un système stable et relativement régulier, Saint-John Perse introduit du jeu, conforme en cela à une éthique du mouvement. Toutefois le *versus* ou le retour d'une certaine combinaison de mètres dans le verset l'emporte sur l'irrégularité du souffle poétique. Comme le rappelle Molino³⁷, le texte de *Vents* présente des vagues d'hexasyllabes, d'octosyllabes, de décasyllabes, trop récurrentes pour figurer les caprices d'Éole. Paradoxalement, le verset de *Vents* est une forme stable. Par stable, il ne s'agit pas seulement d'entendre la consistance métrique mais aussi une consistance syntaxique³⁸.

Syntaxe et métrique du verset³⁹

Certaines particularités syntaxiques structurantes du verset persien n'ont pas été mises suffisamment en lumière. Je propose d'inverser les paramètres habituels de lecture : non point de repérer d'abord les cellules métriques mais de se fonder sur une distribution syntaxique pour établir des mesures syllabiques. D'une part, le verset de Saint John Perse est binaire ; il peut se découper dans la majorité des cas en deux propositions ou deux syntagmes. Occasionnellement, il est ternaire. Certes, dans les versets sans

³⁷ Jean Molino, « La houle et l'éclair à propos de *Vents* de Saint-John Perse », *Saint-John Perse et les Etats-Unis*, Actes du colloque de 1980, Espaces de Saint-John Perse 3, Presses de l'Université de Provence, 1981, p. 247-266, p. 263.

³⁸ En ce sens, Saint-John Perse ne se contente pas d'aligner des groupes syllabiques pairs, contrairement à Paul Fort qui accumule, dans ses *Ballades*, les vers blancs.

³⁹ En ce qui concerne le verset, ce n'est pas le nombre de modules syllabiques qui fait sa consistance métrique mais sa bipartition, analogue en cela à la composition du vers long. Cette bipartition s'appuie de plus, sur un parallélisme interne, qui est métrique, par recours à d'autres traditions. Les mêmes procédés de construction syntaxique n'ont pas les mêmes propriétés selon le niveau auquel on les envisage.

ponctuation, la binarité se fonde à la fois sur l'analyse syntaxique et sur le découpage syllabique. Mais le verset binaire, découpé par une ponctuation forte, au moins une virgule, l'emporte sur ces versets-agrégats de cellules syllabiques, qui sont souvent des hypermètres. Cette bipartition syntaxique n'implique pas forcément l'isonumérisme syllabique des parties. Si Saint-John Perse récupère la diction de vers et la parité globale des syllabes, il n'instaure pas forcément de césure entre deux hémistiches dans ses versets. Les distorsions d'ordre syllabique entre les mesures des deux propositions ou syntagmes, qui composent un verset, vont parfois au-delà des variations réglées d'une césure. Elles permettent d'introduire de la variété dans ce rythme qui est globalement perçu comme binaire mais non strictement isonumérique. En revanche, la tripartition⁴⁰ implique davantage l'isonumérisme dans la mesure où elle s'appuie plus souvent sur la pratique du parallélisme interne au verset. A l'appui de cette bipartition et parfois de la tripartition, la liaison interne par « et » des propositions dans le verset est fréquente, même si elle est moins fréquente que la polysyndète en « Et » qui couple les versets entre eux⁴¹. Lorsqu'elle est suffisamment représentée, elle joue un rôle proche de celui de la césure, notamment dans les versets brefs qui se suivent en effet de liste, comme dans les Chants 4 et 6 du livre III.

D'autre part, le verset de Saint-John Perse repose souvent dans sa binarité, sur le parallélisme interne. Pour Caillois, « le compte des syllabes, le parallélisme des formules, la distribution des sonorités, les métagrammes ou rimes accessoires contraignent l'auteur qui se sert d'une pareille prose à plus que de servitude que la métrique classique n'en imposa jamais à un versificateur⁴² ». On le voit, Caillois place sur le même plan les deux

⁴⁰ Quelques exemples de versets ternaires :

I, 1 (179) : *Flairant la pourpre, le cilice, flairant l'ivoire et le tesson, flairant le monde entier des choses*

I, 6 (190) : *Hommes imprévisibles. Hommes assaillis du dieu. Hommes nourris au vin nouveau et comme percés d'éclairs.*

III, 4 (225) : *Les enchanteurs de bouges prophétiques, et les meneurs secrets de foules à venir, les signataires en chambre de chartes révolutionnaires,*

⁴¹ Statistiquement, le « Et » d'ouverture de verset et le « et » interne au verset se retrouvent souvent dans les mêmes chants, I, 5 et 7, II, 1 et 6, III, 2 et IV, 2 et 5.

⁴² *Poétique de Saint-John Perse, op. cit.*, nouvelle édition revue et augmentée, 1972, p. 70.

procédés du compte syllabique et du parallélisme. C'est ce parallélisme qui justifie l'appellation de « verset » par rapprochement avec le verset psalmique⁴³. On retrouve notamment dans la présentation des *Psaumes* annotés par Saint-John Perse, dans sa Bible Crampon, ce procédé du parallélisme transposé aux deux niveaux du couplage inter-versets et interne au verset. Non que Saint-John Perse soit forcément exclusivement redevable de la forme du parallélisme à la Bible ; il a pu s'en imprégner aussi dans ses lectures de traductions de poésie chinoise. Mais si la pratique du vers blanc est première dans la poésie de Saint-John Perse, comme le notait déjà Larbaud au sujet d'*Éloges*, du moins est-ce l'emploi récurrent du balancement syntaxique interne au verset qui lui donne son assise rythmique. Nonobstant, comment une construction syntaxique, qui n'avait d'impact que stylistique aux niveaux supérieurs du chant et de la strophe, peut-elle s'avérer métrifiante au niveau de l'unité typographique du verset ?

⁴³ L'édition de la Bible Crampon de 1923, en possession de Saint-John Perse, présente le livre des *Psaumes* en fonction des parallélismes internes, dont chaque membre est distribué sur une ligne. Chaque verset occupe ainsi deux à trois lignes, voire quatre et prend l'allure d'un distique, d'un tercet ou d'un quatrain. Le premier des *Psaumes* apparie, par le biais des blancs, sous forme de couplage externe, les versets 1 et 2, versets 4 et 5, et assimile, par la présentation, les membres des parallèles grammaticaux internes à des vers :

1 *Heureux l'homme qui ne marche pas dans le conseil des impies,
qui ne se tient pas dans la voie des pécheurs,*

et qui ne s'assied pas dans la compagnie des moqueurs,

2 *mais qui a son plaisir dans la loi de Yahweh,
et qui la médite jour et nuit !*

3 *Il est comme un arbre planté près d'un cours d'eau,
qui donne son fruit en son temps,*

*et dont le feuillage ne se flétrit pas :
tout ce qu'il fait réussit.*

4 *Il n'en est pas ainsi des impies :*

ils sont comme paille que chasse le vent.

5 *Aussi les impies ne resteront-ils pas debout au jour du jugement,
ni les pécheurs dans l'assemblée des justes.*

6 *Car Yahweh connaît la voie du juste,
mais la voie des pécheurs mène à la ruine.*

Le parallélisme interne : un procédé métrique par substitution

Le parallélisme interne fait preuve d'une efficacité rythmique supérieure à sa participation effective à la structuration syntaxique du verset en général, soit 165 versets sur 650, en rajoutant les parallélismes partiels aux parallélismes intégraux, majoritaires⁴⁴. En termes de présence statistique, le parallélisme vient toujours après le mètre. Mais en termes de réception, la hiérarchie est inversée. Si l'on entend tant le décompte métrique de Saint-John Perse, c'est qu'il est souligné par le parallélisme interne au verset. Le parallélisme interne au verset possède donc dans *Vents* un double statut. Saint-John Perse ne s'est jamais autant approché dans « Pluies », *Vents*, *Amers*, d'un verset hypervers dont il reproduit le caractère métrique et rimé, en renouvelant les ressources du mètre et de la rime. Le parallélisme a un rôle de substitution métrique en soulignant le décompte et parfois l'assonance, puisque le parallélisme peut être sonore. Dans *Amers*, la systématisation du parallélisme interne assonancé sera corrélée à une hypermétrification du verset. Dans *Vents*, le procédé n'atteint pas de telles proportions. Certes, dans les versets brefs, le parallélisme paraît redondant par rapport au vers où la concordance syntaxique suffit. Mais au-delà de huit syllabes, des appuis

⁴⁴ Statistiquement, le parallélisme interne représente plus d'un verset sur six dans les deux tiers des chants. Alors que dans le tiers restant, sa représentativité est faible. Les chants qui présentent le plus de versets à parallélisme interne sont les Chants 1 et 4 du livre I, les Chants 2, 4, 5 et 6 du livre II, les Chants 2 et 4 du livre III et enfin, les Chants 2, 5 et 6 du IV. Parmi ces chants, trois proposent des séries, les Chants 2 du livre II, 2 et 4 du livre III. Les autres proposent des strophes plutôt brèves, notamment dans les effets de liste. On en donne ici quelques exemples :

I, 1 (180) : *Berçant dépouilles et spectres de locustes ; léguant, liant au vent du ciel filiales d'ailes et d'essaims, lais et relais du plus haut verbe –*

I, 6 (191) : *L'intempérance est notre règle, l'acrimonie du sang notre bien-être.*

I, 7 (196) : *Je mènerai au lit du vent l'hydre vivace de ma force, je fréquenterai le lit du vent comme un vivier de force et de croissance.*

II, 2 (204) : *Au seuil d'un grand pays nouveau sans titre ni devise, au seuil d'un grand pays de bronze vert sans dédicace ni millésime.*

III, 3 (222) : *Crépitant au croisement de toutes répliques lumineuses, et brûlant tous alliages dans l'indicible bleu lavande d'une essence future !*

III, 5 (227) : *Avec la torche dans le vent, avec la flamme dans le vent*

III, 6 (229) : *Allant le train de notre temps, allant le train de ce grand vent*

supplémentaires, telle la césure dans le système métrique classique, sont requis pour entendre la mesure syllabique. Partant du principe qu'un lecteur ne décompte pas les syllabes d'un verset plus long qu'un hypermètre, des relais rythmiques doivent se superposer, et en quelque sorte, se substituer pour l'oreille interne, au rythme syllabique. Au niveau du verset, Saint-John Perse propose comme substitut à la césure, soit un parallélisme interne, soit au moins un balancement binaire de propositions, pour soutenir la perception d'un équilibre global du verset.

De surcroît, le parallélisme occupe un statut métrique par analogie avec son statut de substitut du mètre, dans les poésies antiques et modernes. Judith Kopenhagen-Urian place sur le plan prosodique « le trait le plus saillant de la poésie biblique, à savoir le parallélisme du verset ». « Cette symétrie structurale du modèle biblique produit un effet de miroir [...]. Cette formule idéo-rythmique du parallélisme à l'intérieur de l'unité prosodique, d'usage courant, du reste, dans les épopées antiques, principalement celles à caractère religieux, le poète s'en sert donc souvent, mais prend soin de ne la mettre guère en relief typographiquement, la camouflant, pour ainsi dire. Toutefois, l'organisation régulière du temps transmis en battements rythmiques est fortement présente⁴⁵. »

Comment expliquer la différence rythmique essentielle entre la structuration globale des chants par parallélismes entre strophes et le parallélisme qui intervient au cœur même de la définition du verset ? Le parallélisme morpho-syntaxique interne permet de fonder le verset comme une unité rythmique. Ce parallélisme agit à la fois comme une structure et une chambre d'écho. Il permet au lecteur de percevoir simultanément l'unité du verset et son caractère binaire fondamental. On passe de la dimension syntaxique du parallélisme à son statut rythmique dans cette structuration particulière du verset, propre à Saint-John Perse. A rebours de la polysyndète en « et », plus présente entre les versets qu'au niveau interne du verset, le parallélisme interne est davantage marqué que le parallélisme externe. Toutefois, la reconnaissance du principe ne l'empêche pas d'être

⁴⁵ Judith Kopenhagen-Urian, « Le rapatriement des références bibliques en langue hébraïque », *Etudes Arts et littérature*, IX, Université de Jérusalem, 1992, p. 23-35 (p. 33-34). La thèse de l'auteur reste à traduire de l'hébreu en anglais ou en français.

occulté au niveau interne du verset, lorsque la perception se fait à un niveau supérieur.

C'est le cas du Chant 1 du livre II, qui repose entièrement sur le parallélisme entre strophes et versets, et ne va pas jusqu'à le reproduire au niveau interne du verset. C'est le cas aussi des versets connaissant un parallélisme à deux niveaux, soit un parallélisme interne et un parallélisme externe. Ils semblent soumettre à un double régime de contraintes les rapprochements avec le verset biblique. Cette redondance de parallélismes induit une perception quaternaire. Le verset ne peut être cité seul, sous peine de perdre sa valeur rythmique ; Saint-John Perse construit ainsi, par des couplages, des micro-strophes. Cela inviterait d'ailleurs à voir aussi dans la strophe chinoise⁴⁶ la trouvaille du parallélisme persien dans la mesure où le parallélisme y intervient à plusieurs niveaux, plus systématiquement encore que dans les *Psaumes*⁴⁷.

⁴⁶ Cf. mon article « Segalen et Saint-John Perse, poètes chinois ? », Anne-Elisabeth Halpern et Christian Doumet éditeurs, *Ce que le poème dit du poème*, PUV, Saint-Denis, 2005, p. 52-69, où je donne comme exemple de quatrain chinois fondé sur des parallélismes avec simple variation du complément, une poésie traduite en français, lue par Saint-John Perse dans *Fêtes et chansons anciennes* (1919) de Marcel Granet :

« Cette fille qui se marie, / J'en voudrais nourrir les chevaux ! / Cette fille qui se marie, / J'en voudrais nourrir les poulains ! »

⁴⁷ Quelques exemples de versets couplés par deux, à parallélisme interne :

I, 3 (185) : *Voici qu'elles nous rafraîchissaient d'un songe de promesses, et qu'elles éveillaient pour nous, sur leurs couches soyeuses,*

Comme prêtresses au sommeil et filles d'ailes dans leur nue, ah !, comme nymphes en nymphose parmi les rites d'abeillage – lingerie d'ailes dans leurs gaines et faisceaux d'ailes au carquois –

I, 6 (194) : *...Jusqu'à ce point d'écart et de silence où le temps fait son nid dans un casque de fer – et trois feuilles errantes autour d'un osselet de Reine morte mènent leur dernière ronde*

...Jusqu'à ce point d'eaux mortes et d'oubli, en lieu d'asile et d'ambre, où l'Océan limpide lustre son herbe d'or parmi de saintes huiles – et le Poète tient son œil sous de plus pures laminaires.

III, 6 (230) :

Comme celui qui a dormi dans le lit d'une stigmatisée, et il en est tout entaché,
Comme celui qui a marché dans une libation renversée, et il en est comme souillé,

C'étaient de très grandes forces en croissance sur toutes pistes de ce monde, et qui prenaient source plus haute qu'en nos chants, en lieu d'insulte et de discorde ;

Qui se donnaient licence par le monde – ô monde entier des choses – et qui vivaient aux crêtes du futur comme aux versants de glaise du potier... (183).

Ce double parallélisme ou parallélisme quaternaire sera un trait stylistique marquant d'*Amers*⁴⁸. Pour l'heure, il s'efface encore devant le parallélisme interne au verset. Cependant le transfert du parallélisme du niveau inter-versets au niveau interne du verset ne produit pas le même effet aux deux niveaux. Le parallélisme quaternaire peut être miniaturisé au niveau du verset ; mais par analogie avec la série environnante de versets, en ressort surtout la binarité du verset⁴⁹. On retrouve de même au niveau du verset les pendants aux strophes constituées d'un couplage anaphorique des versets par un parallèle externe et d'un appendice, qu'il s'agisse des versets parallèles internes à deux propositions avec introduction ou de versets

⁴⁸ Dans *Amers*, Saint-John Perse multipliera les parallélismes couplés deux à deux. D'où l'ambiguïté d'un tel choix qui fait valoir davantage le caractère hypermétrique du verset d'*Amers*, métrique au sens du vers classique, et non des *Psaumes*, dont le mode d'être métrique n'est ni syllabique ni rimé. Mais Saint-John Perse ne substitue pas complètement au modèle de la strophe du système versifié, celui de l'Ode antique, dans la mesure où ce dernier se place au niveau de structuration supérieur. Au niveau du verset, le modèle des *Psaumes* continue donc de concurrencer ce pseudo-modèle antique, non actualisé dans le détail du rythme.

⁴⁹ Quelques exemples de versets parallèles internes à quatre propositions :

I, 2 (181) : *Il a mangé le riz des morts ; dans leurs suaires de coton il s'est taillé droit d'usager. Mais sa parole est aux vivants ; ses mains aux vasques du futur.*

III, 3 (222) : *Ce sont noces d'hiver au feu des glaives de l'esprit, au feu des grandes roses de diamant noir, comme lances de gel au foyer des lentilles, comme au tranchant du verre décharge d'aubes nouvelles :*

III, 5 (228) : *Ou comme l'Initié, aux fêtes close de la mi-nuit, qui entend céder tout à coup le haut vantail de cèdre à la ruée du vent- et toutes torches versées, dans la dispersion des tables rituelles s'aventurent ses pas, et le filet du dieu d'en bas s'est abattu sur lui, et de toutes parts l'aile multiple de l'erreur, s'affolant comme un sphex, lui démêle mieux sa voie –*

IV, 4 (240) : *Et l'exigence en nous ne s'est point tue ; ni la créance n'a déçu. Notre grief est sans accommodement, et l'échéance ne sera point reportée.*

parallèles internes à deux propositions plus cauda⁵⁰. Là aussi, ces parallélismes partiels se retrouvent pris dans une perception généralisée de la binarité du verset.

La binarité du verset permet de fonder sa diction poétique et métrique, alors que la strophe ne nécessite aucune binarité pour définir son caractère métrique. Le parallélisme y apparaît davantage comme une contrainte supplémentaire, non un constituant fondamental. Quant au couplage des versets par deux, il ne conforte l'unité de la strophe que dans les cas de distique, voire de tercet, et encore cet effet est-il stylistique. Le parallélisme, au niveau interne du verset, recrée un effet de césure et souligne son analogie avec le vers. De surcroît, ce parallélisme interne convoque à la mémoire le verset psalmique structuré également par un parallélisme d'ordre métrique. L'on peut supposer qu'en acceptant le terme de « versets », Saint-John Perse acceptait corrélativement la tradition historique qui le reliait aux grands textes sacrés. La Bible qu'il relit dans les années vingt-trente⁵¹, et les poésies chinoises, traduites en français, apparaissent alors comme des révélateurs du caractère métrique d'un procédé dont il était déjà coutumier, dans une moindre mesure.

⁵⁰ Exemples de versets à parallélisme partiel, avec appendice :

I, 3 (183) : *Au chant des hautes narrations du large, elles promenaient leur goût d'enchères, de faillites ; elles disposaient, sur toutes grèves, des grands désastres intellectuels,*

I, 3 (184) : *Achève, Narrateur !... Elles sifflaient aux portes des Curies... Elles couchaient les dieux de pierre sur leur face, les baptistères sous l'ortie, et sous la jungle, le Bayon.*

⁵¹ Deux exemplaires de l'édition de 1923 de la Bible Crampon résident dans la bibliothèque privée du poète à la Fondation Saint-John Perse en Aix. L'un d'eux porte un tampon de 1930, qui semble reculer la date possible de lecture des exemplaires, sachant que Saint-John Perse avait l'habitude de se procurer deux exemplaires d'un même ouvrage pour n'en annoter qu'un. Cependant les deux sont annotés en des endroits différents. La date de relecture de la Bible doit donc être supputée à partir des allusions bibliques de l'œuvre de Saint-John Perse. T.S. Eliot ne voyait-il pas nombre d'allusions bibliques dès *Anabase* (1924) ? En tout cas, cette relecture semble effectuée avant *Vents*.

III Vers une typologie des versets de *Vents*

Désormais, il est possible d'établir une typologie des versets qui correspond plus ou moins à celle dégagée par Caillois. Il relève ainsi⁵² trois modes principaux, celui des exclamations lyriques correspondant aux versets courts, celui des séquences lyriques plus étoffées, et celui des séries homologiques, qui se déploie dans des pages massives aux rares alinéas. Nous avons ajouté des critères d'ordre syntaxique et métrique à cette définition :

- un verset bref bipartite, rarement tripartite, de dix à dix-huit syllabes, auquel on peut rajouter le triple octosyllabe pour sa lisibilité rythmique. Le critère déterminant demeure la perception du caractère métrique du verset, facilitée par la brièveté. Ce verset peut entrer en combinaison, soit avec des séries anaphoriques, soit avec des versets bipartites plus longs. Le parallélisme interne ne lui est pas nécessaire mais n'est pas exclu, comme le montre la litanie de l'hiver, livre II, Chant 2. En revanche, il rentre peu dans l'organisation par strophes de *Vents*, ou alors comme incipit ou clausule.

- un verset moyen bipartite d'environ trente-deux syllabes, mais entre vingt et quarante, très souvent structuré par un parallélisme. Celui-ci est majoritairement l'objet des regroupements strophiques. Mais à partir de vingt-quatre syllabes, on ne perçoit plus le décompte.

- un verset long supérieur à quarante syllabes, reposant, soit sur une liste elle-même fondée sur le binarisme des parallélismes, soit sur une bipartition, avec très souvent liaison interne par « et » des énoncés distincts, phrases plutôt que propositions. La longueur du verset peut être compensée par son insertion dans un réseau anaphorique de versets, voire dans des strophes.

⁵² *Poétique de Saint-John Perse, op. cit.*, édition revue et augmentée, 1972, p. 117-118.

Les versets courts : des hypermètres

Dès l'édition d'*Anabase*, Albert Henry propose plusieurs fonctions pour les versets courts, et notamment celle d'introduire et de conclure des chants (qu'il appelle suites). Il souligne ainsi le fait⁵³ que dans les états manuscrits, souvent le début et la fin de la suite étaient posés très tôt, même dans leur formulation définitive. Selon lui, le « verset initial, dans nombre de cas, commande tout le développement de la suite elle-même (verset terminal non compris en général). »⁵⁴ Ces versets ont une valeur symbolique mise en valeur par leur isolement typographique :

*Tout à reprendre. Tout à redire. Et la faux du regard sur tout
l'avoir menée !* (186)

... Êâ, dieu de l'abîme, ton bâillement n'est pas plus vaste. (188)

*Avec vous, et le Vent avec nous, sur la chaussée des hommes de ma
race !* (244)

Les versets liminaires apparaissent comme moins réguliers que les versets isolés de fins de chants. Ces derniers s'apparentent à des détachements formulaires, de mesure dodécasyllabique ou décasyllabique, ou encore de quatorze syllabes.

Et c'est conseil encore de force et de violence. (189)

S'en aller ! s'en aller ! Parole de vivant. (196)

Je t'interroge, plénitude ! – Et c'est un tel mutisme... (204)

– « *Le cri ! le cri perçant du dieu sur nous.* » (229)

Nous reprenions un soir la route des humains. (234)

« ... Et vous aviez si peu de temps pour naître à cet instant. ».
(248)

Jusqu'aux rives lointaines où déserte la mort... (250)

Un seul verset se démarque par son isolement dans le Chant 4 du livre III :

« Se hâter ! se hâter ! témoignage pour l'homme ! » (224)

Cette formule imite la structure syntaxique d'un autre leitmotiv : « *S'en aller, s'en aller, parole de vivant !* » (187 et 196) et reprend donc la force rythmique de persuasion de l'alexandrin. Le verset bref n'est pas la

⁵³ Albert Henry, *Anabase de Saint-John Perse, Edition critique, transcription d'états manuscrits, études*, Gallimard, nrf, 1983, p. 278-280.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 282.

règle dans *Vents*, il est davantage présent dans *Exil*. Mais son isolement, sa présence en des endroits stratégiques, sa reprise, lui donnent une grande visibilité. De plus, sa mesure inférieure ou égale à seize syllabes lui permet d'occuper grosso modo une ligne, dans les éditions de poche. Cette mesure visuelle souligne sa parenté avec le vers régulier, dont il adopte la cadence métrique. Dans les séquences longues qu'il étire verticalement, au livre I, Chant 5, la période se répartit en modules oscillant entre douze et seize syllabes (189)⁵⁵ :

Ainsi quand l'Enchanteur, / par les chemins et par les rues, 6-8
Va chez les hommes de son temps, / en habit du commun, 8-6
Et qu'il a dépouillé / toute charge publique, 12
Homme très libre et de loisir, / dans le sourire et la bonne grâce, 88
Le ciel pour lui tient son écart / et sa version des choses. 14
Et c'est par un matin, / peut-être, pareil à celui-ci, 14
Lorsque le ciel en Ouest / est à l'image des grandes crues, 16
Qu'il prend conseil de ces menées nouvelles / au lit du vent. 14

Cependant, il peut se combiner, parfois, en une série homologique⁵⁶, qui n'est pas sans rappeler la simplicité du procédé dans la poésie moderne, où parfois elle peut structurer tout un poème comme chez Apollinaire, Éluard ou Prévert, au Chant 4 du livre III (224)⁵⁷ :

... Et le Poète lui-même sort de ses chambres millénaires : 16

⁵⁵ On place en gras les assonances et allitérations. S'il y a peu de versets léonins, ou versets dont les hémistiches riment, les modulations de phonèmes tissent une trame sonore. On souligne les répétitions lexicales. Pour des raisons matérielles, on ne place pas les accents de fin de groupe syntaxique, mais la barre de la bipartition indique au moins un accent de fin de groupe syntaxique sur la dernière syllabe non muette la précédant.

⁵⁶ La série homologique, révélée par Caillois, comme le rappelle Madeleine Frédéric, « est une série continue rattachée à un même noyau formel et sémantique ». La principale différence avec l'énumération réside dans l'autonomie des éléments de la série homologique, dont la parenté dérive d'une construction logique les plaçant sur le même plan, alors que l'énumération litanique serait caractérisée par une anaphore. Une différence secondaire réside dans l'absence de clôture formelle de la série, sauf quand intervient dans un verset final le verbe en facteur commun de la principale. Madeleine Frédéric, *op. cit.*, p. 130-131 et 168.

⁵⁷ Les barres obliques simples indiquent les coupes de la bipartition ou tripartition du verset, les barres obliques doubles représentent les parallélismes internes.

Avec la guêpe terrière, // et l'Hôte occulte de ses nuits, 7-8
Avec son peuple de servants, // avec son peuple de suivants – 8-8
Le Puisatier et l'Astrologue, // le Bûcheron et le Saunier, 8-8
Le Savetier, le Financier, // les Animaux malades de la peste, 8-10
L'Alouette et ses petits et le Maître du champ, // et le Lion
amoureux, et le Singe montreur de lanterne magique. 13-12

Dans ces séries homologiques, son caractère apparenté au vers peut être encore accentué par des rimes internes, ici « servants/suivants », plus loin dans le chant, « douceur/erreur », toutes rimes internes mises en valeur par le parallélisme. Cependant, il ne s'agit pas de vers réguliers dans la mesure où des irrégularités se font entendre, au sein d'une série régulière. L'oreille perçoit l'effet de déséquilibre sans pour autant décompter les syllabes, alors que la binarité du parallélisme interne l'emporte comme impression dominante. La brièveté du verset fait résonner les assonances comme au début du Chant 5 du livre III (227) :

*« Je t'ignore, **litige**. Et mon **avis** est que l'on **vive** ! » 6-8*

Ce caractère assonancé, quasi léonin, lui donne une résonance particulièrement dramatique comme dans le Chant 1 du livre IV (233) :

*Et les capsules encore du **néant** dans notre bouche de **vivants**.*
 10-8,

ou au Chant 6, du livre I (191) :

*« La **condition** des morts n'est point notre **souci**, **ni** celle du **failli**. »*
 12-6

Ce verset bref apparaît volontiers dans les chants-incipits, comme l'introduction de *Vents*, qui multiplie les repères pour l'oreille, de la répétition au parallélisme, en passant par la cellule métrique octosyllabique, et ne comporte qu'un seul verset moyen :

C'étaient de très grands vents / sur toutes faces de ce monde, 6-8
De très grands vents en liesse par le monde, / qui n'avaient d'aire
ni de gîte, 10-8
Qui n'avaient garde ni mesure / et nous laissaient, hommes de
paille, 8-8
En l'an de paille sur leur erre... / Ah ! oui, de très grands vents sur
toutes faces de vivants ! 8-6-8

Flairant la pourpre, le cilice, // flairant l'ivoire et le tesson, // flairant le monde entier des choses, 8-8-8

Et qui couraient à leur office / sur nos plus grands versets d'athlètes, de poètes, 8-10

C'étaient de très grands vents en quête / sur toutes pistes de ce monde, 8-8

Sur toutes choses périssables, // sur toutes choses saisissables, // parmi le monde entier des choses... 8-8-8

Le verset moyen : un prototype élargi

La lecture par modules métriques ne s'impose pas forcément pour tous les échantillons de verset persien, et notamment pour le verset moyen qui en est le prototype. S'il est le plus représenté, c'est à condition d'élargir son empan par rapport à *Exil*. Il dépasse bien évidemment la ligne, correspondant ainsi à une définition typographique circonstancielle, mais largement acceptée du verset. Hormis rare cas de quadruple octosyllabe dont la perception est favorisée par des parallélismes, son décompte syllabique est malaisé, en raison de sa longueur. Le caractère métrique de ce verset se fond dans la masse. Il nécessite l'appui d'un parallélisme interne pour l'ordonner en sous-cellules métriques, autrement imperceptibles à l'oreille. Ce parallélisme peut même faire entendre parfois des rimes, donnant l'impression d'un verset léonin. Mais on est loin de la systématisation du procédé qui aura lieu dans *Amers*.⁵⁸

Le plus souvent, il est associé à des versets longs, dans *Vents*. Le chant liminaire de *Vents* nous avertissait qu'il s'agissait de longs versets d'athlètes, qui nécessiteraient un souffle puissant pour pouvoir être déclamés en une seule respiration. Mais Saint-John Perse sait ménager la

⁵⁸ Le parallélisme est parfois soutenu par des effets redondants de rime comme :
 I, 3 (183) : *Elles infestaient d'idées nouvelles la laine noire des typhons, le ciel bas où voyagent les beaux édits de proscription.*
 II, 3 (205) : *Je te connais, ô Sud pareil au lit des fleuves infatués, et l'impatience de ta vigne au flanc des vierges cariées.*
 III, 3 (223) : *Aux grandes tables interdites où plus fugaces vont les signes ; dans les miroirs lointains où glisse la face de l'Errant- face d'hélianthe qui ne cille,*

ponctuation rythmique dans ses versets. Le parangon du verset de *Vents*⁵⁹ pourrait se présenter sous la forme des tercets du Chant 6 du livre IV (249):

C'étaient de très grands vents sur la terre des hommes // – de très grands vents à l'œuvre parmi nous, 12-10

Qui nous chantaient l'horreur de vivre //, et nous chantaient l'honneur de vivre, / ah ! nous chantaient // et nous chantaient, au plus haut faite du péril, 8-8-8-8

Et sur les flûtes sauvages du malheur nous conduisaient, / hommes nouveaux, // à nos façons nouvelles. 16-10

C'étaient de très grandes forces en travail, sur la chaussée des hommes – // de très grandes forces à la peine. 12-6-9

Qui nous tenaient hors de coutume // et nous tenaient hors de saison, // parmi les hommes coutumiers, / parmi les hommes saisonniers, 8-8-8-8

Et sur la pierre sauvage du malheur / nous restituait la terre vendangée / pour de nouvelles épousailles. 10-10-8

Les versets longs

Le verset long excède quarante-deux syllabes, il est impossible de le décompter. Il est relativement bien représenté dans *Vents*, davantage que dans « Pluies », moins que dans « Neiges ». Il relève du second ordre de représentativité, avant les versets brefs. Deux phénomènes interviennent dans cette longueur. Soit le verset tout entier repose sur une reduplication de parallélismes⁶⁰, c'est l'effet liste. On peut citer l'énumération des tercets du Chant 2 du livre III, où l'on voit dès le deuxième verset que l'on ne peut compter les syllabes de la seconde proposition appositive aux chapelains. D'autres principes rythmiques prennent donc le relais du décompte syllabique, et notamment la conjonction de coordination « et » qui marque la bipartition du verset :

⁵⁹ Dans *Amers*, l'on retrouve le tercet de versets, mais aussi un verset plus long, notamment dans le dialogue d'« Étroits sont les vaisseaux », IX (341) : « ... A ton côté rangée, comme la rame à fond de barque ; à ton côté roulée, comme la voile avec la vergue, au bas du mât liée... Un million de bulles plus qu'heureuses, dans le sillage et sous la quille... Et la mer elle-même, notre songe, comme une seule et vaste ombelle... Et son million de capitules, de florules en voie de dissémination. »

⁶⁰ Le paragraphe d'Oiseaux, par exemple, ne repose plus autant sur le parallélisme. La poésie, plus didactique, s'en retrouve prosifiée ; l'imperceptibilité relative des cellules métriques pourtant présentes amène à parler de « paragraphe ».

*Et puis vinrent les hommes d'échange et de négoce. // Les hommes de **grand** parcours gantés de buffles pour l'abus. // Et tous les hommes de justice, assembleurs de police et leveurs de milices. // Les Gouverneurs en violet prune avec leurs filles de chair rousse au parfum de furet.*

*Et puis les gens de **Papauté** en quête de **grands Vicariats** ; // les Chapelains en selle et qui rêvaient, le soir venu, de **beaux diocèses jaune paille** aux hémicycles de **pierre rose** :*

*« Ça ! nous rêvions, parmi ces dieux camus ! Qu'un bref d'Église nous ordonne tout ce chaos de pierre mâle, comme chantier de **grandes orgues** à reprendre ! / et le vent des Sierras n'empruntera plus aux lèvres des cavernes, pour d'inquiétants **grimoires**, ces nuées d'oiseaux-rats qu'on voit flotter avant la nuit comme mémoires d'alchimistes... (219)*

Soit la bipartition du verset se fonde sur un parallélisme quasi-réduplication, suivi d'un nouvel énoncé complémentaire. Le parallélisme n'occupe que la moitié du verset mais suffit à structurer rythmiquement un verset relativement long. On peut citer pour exemple, au Chant 4 du livre I, le verset médian :

A quelles fêtes du Printemps vert nous faudra-t-il laver ce doigt souillé aux poudres des archives / – dans cette prunie de vieillesse, // dans tout ce fard de Reines mortes, de flamines – / comme aux gisements des villes saintes de poterie blanche, mortes de trop de lune et d'attrition ?

Ha ! qu'on m'évente tout ce loess ! // Ha ! qu'on m'évente tout ce leurre ! / Sécheresse et supercherie d'autels... Les livres tristes, innombrables, sur leur tranche de craie pâle...

Et qu'est-ce encore, à mon doigt d'os, que tout ce talc d'usure et de sagesse, // et tout cet attouchement des poudres du savoir ? / comme aux fins de saison poussière et poudre de pollen, // spores et sporules de lichen, un émiettement d'ailes de piérides, // d'écailles aux volves des lactaires... / toutes choses faveuses, à la limite de l'infime, // dépôts d'abîmes sur leurs fèces, // limons et lies à bout d'avilissement – // cendres et squames de l'esprit (186-187).

La construction de ces longs versets est équilibrée, la bipartition est souvent rendue sensible par une ponctuation forte de fin de phrase. Dans le premier verset, l'équilibre ternaire est soutenu visuellement par l'usage du tiret long, qui rappelle la manière de citer des vers.

Le long verset est parfois regroupé en strophes brèves, distiques, tercets, quatrains, rarement plus, car sinon le caractère de regroupement se dissout complètement dans le volume conséquent des versets. Quel lecteur

a identifié comme strophes les tercets du premier chant du troisième livre ? L'analogie avec le vers du verset de Saint-John Perse trouve là sa limite visuelle. Mais dans la mesure où d'une part, le verset est toujours structuré par le parallélisme interne et que d'autre part, ces versets sont regroupés en strophe, je propose de conserver le terme de « verset ». Des strophes de strophes me paraissent introduire un niveau superfétatoire dans l'architecture symétrique voulue par Saint-John Perse.

Une typologie des versets de *Vents* est commode. Mais son intérêt pratique réside bien sûr dans son application à l'explication d'un chant. J'espère avoir démontré qu'elle ne peut être dissociée d'un réseau structuré de répétitions, qui court de chant en chant, de strophe en strophe, de verset en verset. A cet égard, les catégories de la répétition mises en évidence par Madeleine Frédéric sont fort utiles mais elles doivent être associées aux figures de style classique d'ordre microtextuel, telles que les anaphores, parallélismes, épiphores, appliquées notamment par Nebil Radhouane au texte persien, et aux procédés d'enchaînement tels que les anadiploses, épanalepses, etc. Surtout, ces répétitions sont signifiantes et demandent à être interprétées à chaque fois dans la cohérence et la cohésion du texte. Il ne pouvait en être question ici, faute de place.

L'ambition était autre. Il s'agissait de démontrer non seulement que Saint-John Perse emploie des cellules métriques paires, phénomène déjà amplement commenté, mais qu'il construit une métrique de substitutions et de compensations. Cette métrique, par analogie avec le système du vers, se définit dans *Vents*, sur deux niveaux, celui de la strophe et du verset. Il s'agit de substitutions dans la mesure où il reprend le niveau de la strophe, inusité auparavant dans le cadre des versets moyens et longs. Cependant, Saint-John Perse ne reprend pas la rime au niveau métrique de la strophe mais la généralise au niveau du recueil. De même, Saint-John Perse reprend bien le décompte syllabique pair du vers mais substitue à la césure une bipartition du verset. Enfin, on peut parler de compensation dès lors que, pour pallier les différences d'ordre de grandeur avec le vers, impliquées par son souffle plus ample, Saint-John Perse construit d'autres niveaux de mesure que le mètre, à l'intérieur du verset. Ainsi le parallélisme interne vient-il soutenir la binarité du verset, par nécessité rythmique. De surcroît, l'analogie avec le verset psalmique conforte le caractère métrique de ce parallélisme. Or la structure d'échos créée par Saint-John Perse voile et

dévoile en même temps le caractère métrique de cette poésie. Demeure néanmoins le caractère très structuré du verset fondé sur le parallélisme interne, qui agit comme un interprétant culturel du verset de Saint-John Perse. Aux lecteurs qui connaissent moins la poésie chinoise, et pour qui la strophe de *Vents* n'est rien moins qu'imperceptible, vient à l'esprit surtout le rapprochement avec le verset biblique et psalmique.

Glossaire pour mémoire

Verset : l'unité typographique et rythmique de base dans *Vents*, qui se distingue par sa majuscule et son alinéa. Sa construction syntaxique majoritairement bipartite, parfois tripartite, soutient le décompte syllabique généralement pair, de dix à plus d'une centaine de syllabes. Cette binarité structurelle est rendue sensible par un parallélisme interne fréquent, qui se substitue à la césure du vers classique et motive le rapprochement avec le verset psalmique.

Strophe : l'unité typographique supérieure qui regroupe les versets par nombre constant et périodique, et se distingue par un blanc des autres unités de même ordre dans un chant. Lorsqu'il n'y a pas de strophes identifiables dans un chant, on dénomme l'unité typographique qui regroupe les versets, « séquence ». La fin de strophe concorde dans *Vents* avec une fin de phrase.

Chant : ce qu'Albert Henry dénomme suite, et Saint-John Perse parfois chant. L'unité typographique de l'ordre de la page, de une à cinq ou six, selon le format de l'édition, introduite par un chiffre arabe. En tant qu'équivalent d'un poème, elle est constituée le plus souvent de strophes dans *Vents*. Mais en tant qu'unité de composition minimale du recueil, elle est vouée à s'inscrire dans un ensemble supérieur.

Livre : unité de composition, qui regroupe les chants, au niveau macrotextuel du recueil, introduite par des chiffres romains isolés par du blanc sur une page d'introduction au livre.

**Association des Amis
de la
Fondation Saint-John Perse**

Procès-verbal de l'Assemblée générale de l'Association des Amis de la Fondation Saint-John Perse du 15 septembre 2006

L'Assemblée générale compte 16 membres présents :

Eveline Caduc, Corinne Chesnot, Béatrice Coignet, Chantal Cudel-Fayaud, Muriel Gueguen, Jean Lestavel, Kerstin Mauerer, Claude Perez, Juliette Racol, Hubert Roux, Christian Rivoire, Mireille Sacotte, Claude Thiébaud, Carla Van den Bergh, Arlette Ventre, Renée Ventresque.

A. Ventre fait lecture des membres de l'Association qui ont signalé leur absence et qui ont donné un pouvoir de vote, manifestant ainsi leur intérêt et leur soutien :

Catherine Amadou, Francis Anglade, Daniel Aranjo, Nathalie de Baudry d'Asson, Jean Burgos, May Chehab, François Cleac'h, Lucien Clergue, Michel Collomb, Mireille De Maisonseul, Alain Dormoy, Philippe Dormoy, Yves Dornès, Gilles Eboli, Alexandra Emilian, Gérard Engelbach, Cécile Fournier, Françoise Garanjou, Michel Giraud, Yves Gouyou, Manabu Hamaguchi, Christian Holger Holst, Yves-André Istel, Raymond Jean, Henri Kerloc'h, Christine Labadie, Henriette Levillain, Maria Giulia Longhi, Hervé Magnouloux, Catherine Mayaux, Jean-Pierre Mouzat, Yann Page, Jean Pandolfi, Peter Poïana, Louis Rama, Antoine Raybaud, Carol Rigolot.

Les pouvoirs déjà attribués étaient les suivants :

Catherine Amadou à Arlette Ventre ; Daniel Aranjo à Corinne Chesnot ; Gilles Eboli et Raymond Jean à Béatrice Coignet ; Alexandra Emilian et Antoine Raybaud à Eveline Caduc, Christian Holst et Henriette Levillain à Claude Thiebaud ; Yves-André Istel à Mireille Sacotte ; Carol Rigolot à Christian Rivoire.

Les pouvoirs de François Cleac'h à Gérard Engelbach, et de Philippe Dormoy à Alain Dormoy, n'ont pu être pris en compte du fait de l'absence de leur bénéficiaire.

Cinq membres avaient donné leur pouvoir à Renée Ventresque (May Chehab, Lucien Clergue, Michel Collomb, Manabu Hamaguchi et Peter Poïana), mais deux pouvoirs seulement lui ont été attribués (maximum prévu par les statuts pour une même personne).

Les pouvoirs en blanc ont été distribués aux personnes présentes (dans la limite de deux pouvoirs par personne).

R. Ventresque, Présidente de l'Association, ouvre la séance en signalant que l'œuvre de Saint-John Perse est inscrite pour l'année 2007, à l'agrégation de Lettres. Elle en espère des retombées heureuses, immédiates et plus lointaines sur la connaissance de l'œuvre du poète. Cet événement doit être une occasion de faire mieux connaître la Fondation et l'Association et l'aide qu'elles peuvent apporter aux étudiants.

Les points prévus à l'ordre du jour sont successivement abordés :

1/ Procès-verbal de l'Assemblée générale du 10 juin 2005.

Il est approuvé à l'unanimité.

2/ Rapport moral 2005.

Il est approuvé à l'unanimité.

3/ Rapport financier.

Il s'agit des comptes annuels 2005 de l'Association des Amis de la Fondation Saint-John Perse.

Recettes :

Montant des cotisations 2005 : 3 381.51 €.

Apport en devises 2005 : 26.00 €.

Dépenses :

Montant du don annuel 2005 : 3 100.00 €.

Publication *Souffle de Perse* n° 11 : 2 557.52 €.

Au 31 décembre 2005, en trésorerie : 2 450.10 €.

Le rapport financier 2005 est approuvé à l'unanimité.

A. Ventre indique le nombre actuel des membres adhérents pour l'année 2006 : 134 inscrits dont 104 membres qui ont payé leur cotisation pour un montant total de 4 370 €.

En banque : 4 415.04 € ; en compte devises : 2 388.08 € ; en compte caisse : 16.98 €.

Tarif des cotisations 2006 :

(augmenté par rapport à l'année précédente)

- Membre étudiant : 12 €, pas de modification.

- Membre actif : 35 € (augmentation 3 €).

- Membre soutien : à partir de 50 € (augmentation 10 €).

- Membre bienfaiteur : à partir de 100 € (augmentation 50 €).

Le budget prévisionnel 2006 s'annonce favorablement. Après trois rappels à cotisations, déjà les recettes 2006 sont supérieures à celles de 2005. Le montant total du compte bancaire de l'Association est à ce jour de 6 803.12 €.

L'Assemblée approuve le don annuel à la Fondation pour l'année 2006 d'un montant de 3 100 €. Ce don est validé par le commissaire aux comptes.

4/ Activités de l'Association des Amis de la Fondation Saint-John Perse :

La revue *Souffle de Perse* :

Il est rappelé le souhait déjà exprimé l'an dernier que *Souffle de Perse* soit un des canaux de la diffusion de l'information sur Saint-John Perse en général et sur la vie de la Fondation et de l'Association.

Participation à une journée universitaire :

C. Perez présente la journée d'agrégation (et non pas colloque) qu'il organise le 16 février 2007 dans le cadre de l'Université de Provence. L'Université prend en charge les frais de déplacement et de séjour des intervenants mais ne semble pas pouvoir contribuer financièrement à la publication du texte des interventions. C. Perez souhaite que l'Association des Amis de la Fondation Saint-John Perse puisse publier ces textes dans *Souffle de Perse*. Malgré l'absence de participation financière de la part de l'Université, ce que l'Association aurait souhaité, celle-ci accepte ce projet.

Les textes des interventions seront donc publiés dans le prochain *Souffle de Perse* (n° 12) qui devra être disponible dès le 16 février pour être vendu lors de la manifestation. C. Perez a demandé leur texte aux intervenants pour le 30 novembre. Pour que soit facilitée la tâche du Comité de rédaction de *Souffle de Perse*, les textes devront obéir à des règles de présentation qui seront signalées aux auteurs par C. Perez. C. Thiébaut est chargé de lui adresser cette charte graphique.

Le texte des communications sera mis en ligne sur le site de la Fondation dès le lendemain du colloque.

Le numéro de *Souffle de Perse* comportera par ailleurs ses rubriques habituelles (sur la vie de la Fondation et de l'Association, la bibliographie, etc.) mais pas d'autres articles de fond. Il contribuera ainsi à

faire connaître l'existence de l'Association en même temps que les ressources documentaires consultables à la Fondation.

La publicité de la journée d'agrégation s'établira par accord entre C. Chesnot et C. Perez.

Plus généralement, B. Coignet souhaite un document qui précise les accords entre responsables.

E. Caduc regrette que plusieurs universitaires n'aient pas prévu cette manifestation sous la forme d'une JAL (Journée d'Agrégation en ligne).

Prochaines réunions :

R. Ventresque et C. Thiébaud proposent qu'à l'occasion des Assemblées générales de l'Association, les spécialistes de Saint-John Perse présents, à leur initiative mais selon des modalités à prévoir assez tôt avec les responsables de l'Association et de la Fondation, fassent le point sur leurs travaux actuels et leurs projets touchant Saint-John Perse, voire prononcent une conférence sur un sujet déterminé. B. Coignet demande que des informations sur ces interventions soient transmises suffisamment en amont afin de les porter à la connaissance de la direction de la Cité du Livre. Proposition adoptée avec intérêt.

On souhaiterait aussi un rapprochement des Conseils d'administration et Assemblées générales de l'Association avec les Conseils d'administration de la Fondation. Les dates préférables pour faire coïncider les deux Conseils d'administration des deux entités seraient soit fin mai-début juin, mais force est de tenir compte des disponibilités de Yves-André Istel, Président de la Fondation (qui demeure aux Etats-Unis).

5/ Activités de la Fondation Saint-John Perse :

Réaménagement des locaux de la Fondation :

B. Coignet rappelle les réaménagements nécessaires de la Cité du Livre pour une amélioration de la banque d'accueil de la bibliothèque Méjanes et donc une emprise de 30 m² environ dans la salle d'exposition de la Fondation pour faire un couloir et permettre un passage de chariots. A l'intérieur, un réaménagement serait réalisé ce qui pourrait entraîner des règles nouvelles de fonctionnement de la communication des documents de

la Fondation pour tous les chercheurs à l'instar de ce qui se pratique déjà dans une entité telle que le Centre de documentation A Camus.

Il semble important qu'une distinction soit opérée entre documents ordinaires et documents précieux (correspondances, manuscrits ou bibliothèque personnelle de Saint-John Perse, pour exemples).

M. Sacotte, R. Ventresque, C. Van den Bergh, E. Caduc, C. Chesnot et A. Ventre ainsi que C. Rivoire, C. Thiebaut et J. Lestavel soulignent l'importance de préserver l'unité du fonds constitué en un même lieu avec la représentation de toutes ses valeurs symboliques selon le désir du poète à sa mort : « Créer une Fondation avec tout son patrimoine rassemblé ».

R. Ventresque, présidente conclut que l'Assemblée Générale souhaite que le projet en cours d'élaboration tienne compte des impératifs de conservation des documents rappelés ci-dessus et permette une amélioration des conditions de travail des chercheurs et du personnel ainsi que des possibilités d'accès du public.

Elle souhaite également que l'Association soit à nouveau consultée à un stade plus avancé d'élaboration du projet.

La séance est levée à 16 h 30.

Le secrétaire de séance :

Jean Lestavel

Membre de l'Association des Amis
de la Fondation Saint-John Perse.

Procès-verbal de l'Assemblée générale de l'Association des Amis de la Fondation Saint-John Perse du 10 juin 2005

L'assemblée générale se compose de 13 membres : Éveline Caduc, Corinne Chesnot, Béatrice Coignet, Alain Dormoy, Gérard Engelbach, Henriette Levillain, Pierre Oster, Antoine Raybaud, Hubert Roux, Mireille Sacotte, Claude Thiébaud, Arlette Ventre, Renée Ventresque.

Mme A. Ventre fait lecture des membres de l'Association qui ont signalé leur absence et qui ont donné un pouvoir de vote, manifestant ainsi leur intérêt et leur soutien : Robert Amadou, Francis Anglade, Daniel Arango, Nathalie Baudry d'Asson, Mathilde Boël, Jean Burgos, Gabrielle Clerc, Lucien Clergue, Félix Ciccolini, Chantal Cudel-Fayaud, Alexandra Emilian, André Ferradou, Cécile Fournier, Cyprien Fronteddu, Michel Giraud, Yves Gouyou, Henri Kerloc'h, Christine Labadie, Jean Lestavel, Jean-Pierre Mouzat, Catherine Mayaux, Gaspard Olgiati, Yann Page, Jean Pandolfi, Sophie Petitperrin, Peter Poïana, Louis Rama, Marion Rimbaud, Christian Rivoire.

Le procès-verbal de l'assemblée générale du 27 novembre 2004 est approuvé à l'unanimité.

G. Engelbach fait **état des comptes** pour la période **fin 2004-2005** :

En banque courant 2005 : 6 810,44 €.

Coût de *Souffle de Perse*, n°11 : 2 557,32 €.

Solde de 4 253,12 €.

Le président, au vu du peu de dépenses à engager sur l'année 2005, a effectué un placement sur un compte rémunéré (environ 2%) pour un montant de 3 954,00 €.

Le solde bancaire actuel s'élève à : 299.12 €.

Le compte caisse est de 51.98 €.

Le montant des **cotisations 2005** est de 2 162,51 € :

soit **61 membres à jour** de leur cotisation sur un potentiel d'environ **144 inscrits**.

Cette question des cotisations est une préoccupation, des rappels sont adressés à chaque occasion, C. Thiébaut diffuse des informations sur la liste SJPinfo. Quelques « astuces » seront mises en œuvre pour mieux sensibiliser les cotisants « occasionnels » et les retardataires.

L'assemblée adopte de **nouveaux tarifs pour les cotisations 2006** :

- **Membre étudiant : 12 €**, pas de modification.
- **Membre actif : 35 €**, augmentation de 3 €.
- **Membre soutien : à partir de 50 €**, augmentation de 10 €.
- **Membre bienfaiteur : à partir de 100 €**, augmentation de 50 € avec modification de la formulation du bulletin d'inscription, suppression du « au-delà ».

L'assemblée approuve le **don annuel** à la Fondation pour l'année 2005 **d'un montant de 3 100 €**. Ce don est validé par le commissaire aux comptes, il se justifie principalement par le travail effectué par le personnel de la Fondation au profit de l'Association.

L'Association a publié avec quelques mois de retard le n°11 de sa **publication Souffle de Perse**. Le prochain numéro sera celui de l'année 2006.

E. Caduc, membre du comité de lecture, exprime sa satisfaction sur la méthode adoptée : échanges avec les auteurs, liens entre les membres du comité. Elle souhaiterait que l'appel à contribution se fasse plus tôt et insiste pour que les commentaires et remarques des membres du comité gardent un caractère « confidentiel ». C. Coignet rappelle que cette publication constitue une lourde charge de travail pour le personnel de la Fondation, et souhaite que le comité s'entende sur le sommaire et donc sur la pagination de façon définitive à une date fixée afin de faciliter l'établissement de devis et la réflexion sur d'éventuelles reproductions. B. Coignet souhaite également que le comité de lecture tout en maintenant la qualité des contributions soit ouvert aux auteurs de tous niveaux.

R. Ventresque et H. Levillain insistent sur le maintien d'une certaine exigence de qualité et sur le travail de réécriture parfois trop important à effectuer.

M. Sacotte propose que des articles sur le fonds, les activités de l'Association et de la Fondation soient intégrés à la publication, cette proposition est retenue.

C. Thiébaut souhaite que la bibliographie réalisée par C. Chesnot soit systématiquement proposée. C. Chesnot explique qu'exceptionnellement pour le dernier numéro cela n'a pas été possible faute de temps.

La discussion et l'échange autour de *Souffle de Perse* font état de quelques points que l'on puisse relever :

- peu d'articles en langues étrangères sont proposés.
- on pourrait, parfois, envisager un numéro thématique.
- le sommaire pourrait faire état de parties bien identifiées.
- il faut être prudent quant à la publication éventuelle d'actes de colloques.
- il faudra dans l'avenir donner plus d'informations sur la vie de la Fondation.

Le personnel de la Fondation sera sollicité pour ce type d'articles.

Le débat s'engage sur la demande faite à la Fondation par Daniel Aranjó :

Pour le colloque « Saint-John-Perse à Giens » il souhaite que le nom de la Fondation figure parmi les organismes co-organisateurs. A ce jour la Fondation a fourni à D. Aranjó son listing et les étiquettes adresses. Plusieurs membres de l'Association participeront à ce colloque, il est demandé à B. Coignet de mieux cerner la demande de D. Aranjó, cette question devant par ailleurs être soumise au Conseil d'administration de la Fondation.

La question des **relations avec Gallimard** suscite un échange à propos des *Cahiers*, des « droits » de Gallimard, et de la marge de manœuvre des ayant droits et de la Fondation. Mme Caduc rappelle l'existence du CD-Rom hyper base réalisé par E. Brunet et le CNRS, non commercialisé et non diffusé à ce jour, faute d'accord avec Gallimard.

E. Caduc aborde la question du site de la Fondation. Elle estime que la Fondation doit disposer d'un site clairement et rapidement identifiable, offrant la possibilité d'interroger le catalogue du fonds. Elle fait une offre à l'Association et à la Fondation.

E. Caduc a examiné avec les éditions Champion la possibilité pour elle de racheter le stock de son ouvrage « Index de l'œuvre poétique de Saint-John-Perse » publié en 1993. Elle souhaiterait que cet index soit mis en ligne sur le site de la Fondation. En rachetant les invendus elle met fin à son contrat avec les éditions Champion et récupère ses droits. Cette

proposition est bien évidemment accueillie très favorablement par les participants. Le Conseil d'administration de la Fondation sera informé et étudiera la question des documents à établir pour accepter ce don légalement et plus particulièrement ceux nécessaires à E. Caduc.

E. Caduc insiste pour que cet accès soit réalisé sur le nouveau site que la Fondation a prévu de mettre en place.

B. Coignet fournit quelques informations sur les devis qu'elle a demandés.

A. Dormoy invite l'assemblée à réfléchir pour faire en sorte que la liste de C. Thiébaut soit dynamisée et mieux connue.

G. Engelbach lève la séance à 12 heures 30.

Le secrétaire de séance :

Béatrice Coignet,
Directrice de la Fondation.

Liste des adhérents
de l'Association des Amis de la
Fondation Saint-John Perse
(à la date du 20 décembre 2006)

ALBAMONTE Céline	COLLOMB Michel
ALEXANDRE Patrice	COMBES-ZHÜ Isabelle
AMADOU Catherine	CRISTOL Frédéric
ANGLADE Francis	CUDEL-FAYAUD Chantal
ARANJO Daniel	CURE Jean-Charles
BERGHEZAN Daniel	CUSIMANO-COLLIN Isabelle
BERRIE Anne	DE BAUDRY D'ASSON Nathalie
BERTERO Christel	DE MAISONSEUL Mireille
BOEL Mathilde	DELAFOREST Pierre
BOGUMIL-JUMELET Myriam	DORMOY Alain
BOUTET Claude	DORMOY Philippe
BRANNING Katharine	DORNES Yves
BRILLAND Maxime	DUPAS Gérard
BURGOS Jean	EMILIAN Alexandra
CADUC Eveline	ENGELBACH Gérard
CAMELIN Colette	ENGUEHARD Jean-Luc
CHALUMEAU Fortuné	FARRUGIA Chantal
CHAMPELAY Nathalie	FELS Laurent
CHEHAB May	FERRADOU André
CLAVERIE André	FOURNIER Cécile
CLEAC'H François	FRONTEDDU Cyprien
CLERC Gabrielle	GARANJOUR Françoise
CLERGUE Lucien	GAUTIER Raymond
CLUSE Jean-Louis	GIRAUD Michel

GIULIANI Dominique	MARBEAU Michel
GOUYOU Yves	MARTIN Jérôme
GUEGUEN Muriel et Alain	MAUERER Kerstin
GUIGONNET Maryvonne	MAYAUX Catherine
HAGLUND David George	MENARD Dominique
HAMAGUCHI Manabu	MILLER Paul-Benjamin
HARTMAN Esa	MINOST Anne
HENRY Françoise	MONARD Béatrice
HESNAULT Emily	MOUSLI Marie-France
HOLST Christian Holger	MOUZAT Jean-Pierre
JANUEL Christine	NAIRAC Diane
JEAN-LOUIS Michèle	OLGIATI Gaspard
KERLOC'H Henri	PADOVANI François-René
LABADIE Christine	PAGANELLI Vito
LABASTHE-MARNE Pierrette	PAGE Yann
LE BIHAN Pierre-Yves	PANDOLFI Jean
LE SEAC'H Alain	PECH DE PLUVINEL Bleuzenn
LESTAVEL Jean	PEREZ Claude-Pierre
LEVILLAIN Henriette	PETITPERRIN Anne-Sophie
LIN Chia-Chen	PETROVICH Francine et Robert
LITTLE Marie-Noëlle	POIANA Peter
LONGHI Maria Giulia	POULIN Bernard
MAGNOULOUX Hervé	PRINDERRE Corinne
MAINGUENAUD Christine	PUJAT Alain

RABATE Eve	TATARENKO Nadine
RACOL Juliette	THIEBAUT Claude
RAMA Louis	THOMAS Michel
RAYBAUD Antoine	TRANI Antoine
REVERT Anne	VAN DEN BERGH Carla
RIGOLOT Carol	VAN RUTTEN Pierre
RIMBAUD Élis	VENTRE Arlette
RIMBAUD Marion	VENTRESQUE Renée
RIVOIRE Christian	VIDAL Gabriel
ROIG Magali	VINCENT Catherine
ROUX Hubert	VOEVODSKY Jacqueline
SACOTTE Mireille	WERLY Patrick
SAVIGNY Jean-Marc	YOKOKURA YUSSA Reiko

Composition du Bureau de l'Association des Amis de la Fondation Saint-John Perse

Renée Ventresque, Présidente

Mél : renee.ventresque@wanadoo.fr

Hubert Roux, Vice-Président

Mél : hubert@roux.to

Claude Thiébaud, Secrétaire

Mél : claudethiebaut@u-picardie.fr

Gaspard Olgiati, Trésorier

Mél : olgiati.g@club-internet.fr

Membres de droit :

Maryse Joissains Masini, Maire d'Aix-en-Provence

Patricia Larnaudie, Adjointe déléguée à la Cité du Livre
et aux Médiathèques

Alain Dormoy, Ayant-droit de Saint-John Perse

Mél. : cageda@club-internet.fr

Béatrice Coignet, Directrice de la Fondation

Mél. : coignethb@mairie-aixenprovence.fr

Composition du Conseil d'administration de l'Association des Amis de la Fondation Saint-John Perse

Membres de droit :

- Maryse Joissains Masini, Maire d'Aix-en-Provence
- Patricia Larnaudie, Adjointe déléguée à la Cité du Livre et aux Médiathèques
- Odile Miribel, Adjointe spéciale déléguée à Puyricard
- Arlette Ollivier, Conseiller municipal déléguée à la solidarité
- Alain Dormoy, Ayant-droit de Saint-John Perse
- Vincent-Paul Kaftandjian, Président de Université de Provence
ou Raymond Jean son représentant
- Gilles Eboli, Directeur de la Cité du Livre
- Béatrice Coignet, Directrice de la Fondation Saint-John Perse

Membres élus : (scrutin du 15 septembre 2006)

- Éveline Caduc, Professeur de Lettres à l'Université de Nice
- Gérald Engelbach, Poète-écrivain
- Henriette Levillain, Professeur à la Sorbonne, Paris IV
- Gaspard Olgiati, Directeur des Editions Babel
- Christian Rivoire, Professeur à Bourg-Saint-Andéol
- Hubert Roux, Ingénieur Général des Ponts et Chaussées
- Mireille Sacotte, Professeur de littérature à Paris III
- Claude Thiébaut, Professeur de Lettres à Amiens
- Renée Ventresque, Professeur de Littérature française contemporaine à
l'Université Paul-Valéry de Montpellier.

Bulletin d'adhésion à l'Association des Amis de la Fondation Saint-John Perse

NomPrénom
 Adresse
 Téléphone Profession
 Mél

° **désire adhérer** à l'Association des Amis de la Fondation Saint-John Perse
 en qualité de :

- Membre actif (cotisation annuelle : 35 €.)
- Membre soutien (cotisation annuelle : 50 €.)
- Membre bienfaiteur (cotisation annuelle : à partir de 100 €)
- Membre étudiant (cotisation annuelle : 12 €.)

Merci de bien vouloir régler votre **cotisation** par chèque bancaire ou postal
 à l'ordre de **l'Association des Amis de la Fondation Saint-John Perse**.
 Pour les règlements de l'étranger, par mandat international auprès de la
 poste ou **directement sur le compte BNP Paribas :**

RIB 30004 02072 00004212591 80

IBAN FR76 3000 4020 7200 0042 1259 180

° **désire recevoir gracieusement :**

- Un catalogue des publications de la Fondation Saint-John Perse
- Un dépliant informatif sur la Fondation Saint-John Perse
 (également disponibles sur place)

Bulletin à retourner, accompagné du règlement, à :

Association des Amis de la Fondation Saint-John Perse
CITÉ DU LIVRE - 8/10 rue des Allumettes
13098 Aix-en-Provence Cedex 2

Informations diverses

Association des Amis de la Fondation Saint-John Perse

Mél : association-sjp@wanadoo.fr

L'Association des Amis de la Fondation Saint-John Perse compte actuellement (au 20 décembre) 122 adhérents à jour de leur cotisation.

Devenir membre de l'Association confère divers avantages :

- Libre accès à la salle de lecture et aux archives de la Fondation.
- Invitation aux expositions, lectures, conférences, colloques.
- Journées *Saint-John Perse*.
- Envoi gratuit de la revue *Souffle de Perse* ou du *Cahier de la NRF*.
- Tarifs préférentiels sur certaines publications.

La Fondation étant reconnue d'utilité publique, la cotisation est déductible des impôts.

Contacts

Renée Ventresque, Présidente

Mél : renee.ventresque@wanadoo.fr

Hubert Roux, Vice-Président

Mél : hubert@roux.to

Claude Thiébaut, Secrétaire

Mél : claudethiebaut@u-picardie.fr

Gaspard Olgiati, Trésorier

Mél : olgiati.g@club-internet.fr

Fondation Saint-John Perse

« Chambre d'amis »

Pierre Oster
Poète-écrivain

L'expression – quoique familière – pourrait par extension servir à désigner la petite bibliothèque où se retrouvent certains scoliastes. Petite, mais proprement unique au monde. Lorsque j'y entre, il me semble revivre tout ensemble l'étonnement, le bonheur qui furent les miens au début d'une première nuit aux Vigneaux. On avait placé un livre sur la table de chevet. Il m'était ainsi permis, accordé, offert de prendre connaissance d'un ouvrage de bout en bout annoté (ou noté). D'un texte ayant fait l'objet d'un long travail, d'une large prise en compte de développements romanesques *a priori* inassimilables par un écrivain soucieux de solitude.

*

... Or le poète – la chose aujourd'hui nous exalte – savait tirer de la substance, des apports et des richesses d'autrui cela qui chemine en nous, nous unit à chaque instant, nous révèle une manière de gloire et nous change en artisans du réel collectif, égaux dans la lumière de l'atelier. Lumière portant comme un surcroît de puissance, comme une possibilité supérieure d'ajustement à nos différences morales et même à nos différends d'ordre cénesthésique. Oui, un poète et un lecteur à même d'alimenter selon des voies bien diverses sa vie et la nôtre.

*

J'entre à jamais dans cet espace incomparable. Je me dis naïvement que la littérature à une si haute altitude constitue d'abord une vraie chambre d'amis.

22 décembre 2006

Les rendez-vous culturels de 2007

Saint-John Perse à Giens

A l'occasion de la publication de l'ouvrage « *Saint-John Perse à Giens* » aux éditions Images en manœuvre, la Fondation expose quelques unes des photographies de Guy Thouvenon accompagnées des textes de Jean Max Tixier.

Exposition du 7 octobre 2006 au 3 février 2007

L'Architecture des arbres

Exposition de sculptures de Laure Bonfanti, œuvres créées autour du thème de l'arbre dans l'œuvre de Saint-John Perse

Exposition du 9 février au 9 juin 2007

Vernissage le 16 février 2007 à 18 h 30

« Incantations »

Lecture-spectacle d'Élisa Rimbaud, comédienne

Sur l'œuvre poétique de Saint-John Perse

Le 16 février 2007 à 18 h.

Salle Armand Lunel

Saint-John Perse et René Char

Le centenaire de la naissance de René Char est commémoré en 2007. La Fondation organise une exposition sur la relation entre ce poète et Saint-John Perse.

En parallèle le Centre Albert Camus présentera également une exposition, à l'occasion de la publication de la correspondance Char/Camus.

Une soirée de rencontres, conférences et débats sera programmée suivi du vernissage des expositions.

Exposition du 15 juin au 27 octobre 2007

(La date du vernissage sera communiquée ultérieurement)

Geneviève Besse et ses « manuscrits amis »

Exposition de livres d'artistes et d'œuvres de l'artiste

Du 9 novembre 2007 au 9 février 2008

Lecture de Pascal Bergerault lors du vernissage

(La date sera fixée ultérieurement)

Gérard Arseguel

En collaboration avec les Écritures croisées il sera l'invité du rendez-vous annuel : « Pour Fêter la Poésie »

Samedi 24 novembre 2007

Amphithéâtre de la Verrière.

(L'horaire de la rencontre sera communiqué ultérieurement)

Composition du Bureau de la Fondation Saint-John Perse

Yves-André Istel, Président

Mél. : yves-andre.istel@us.rothschild.com

Henriette Levillain, Vice-Présidente

Mél. : hlevillain@yahoo.fr

François Sureau, Secrétaire

Mél. : fsureau@daroisviller.paris.b

Michel Thomas, Trésorier

Mél. : thomasmichel27@noos.fr

A titre consultatif :

Béatrice Coignet, Directrice de la Fondation Saint-John Perse

Mél. : coignetb@mairie-aixenprovence.fr

Membres invités :

Maryse Joissains Masini, Président d'honneur de la Fondation
Saint-John Perse, Maire d'Aix en Provence, Député des
Bouches du Rhône, Président de la Communauté
d'Agglomération du Pays d'Aix

Antoine Raybaud, Chargé de la communication de la
Fondation Saint-John Perse

Membres comptables :

Jean Pierre Chambrillon, commissaire aux comptes KPMG

Mél. : JPChambrillon@kpmg.fr

Isabelle Roux, Cabinet Tigrinate et Associés

Mél. : compta@tigrinate.com

Composition du Conseil d'administration de la Fondation Saint-John Perse

Membres de droit :

- Martine Blanc-Montmayeur, Conseiller pour le Livre et la Lecture
- Patricia Larnaudie, Adjointe déléguée à la Cité du Livre et aux Médiathèques
- Michèle Jones, Conseiller municipal déléguée aux Musées et au Protocole
- Alain Dormoy, Ayant-droit de Saint-John Perse
Mél. : cageda@club-internet.fr
- Gilles Eboli, Directeur de la Cité du Livre
Mél. : EboliG@mairie-aixenprovence.fr
- Christian Frémont, Préfet des Bouches du Rhône
ou son représentant le Sous-Préfet d'Aix-en-Provence
- Yves-André Istel, Conseiller Principal, Banque Rothschild
Mél. Yves-andre.istel@us.rothschild.com
- Vincent-Paul Kaftandjian, Président de Université de Provence
ou Raymond Jean son représentant

Membres élus :

- Nathalie de Baudry d'Asson, Vice President College Division de Vivendi Universal Publishing
Mél. : nathalie.baudry@dalloz.fr
- Jean-Louis Lalanne, Directeur des *Cahiers Saint-John Perse*
- Henriette Levillain, Professeur à la Sorbonne, Paris IV
Mél. : hlevillain@yahoo.fr
- Pierre Morel, Ambassadeur de France
- Pierre Oster, Poète-Écrivain
- Antoine Raybaud, Professeur à l'Université de Genève
- François Sureau, Avocat-Écrivain
Mél. : fsureau@darroisvilley.com
- Michel Thomas, Directeur de société en retraite
Mél. : thomasmichel@27noos.fr
- Jean-Claude Trichet, Président de la Banque Centrale Européenne, Eurotower, Francfort
Mél. : office.trichet@ecb.int

Bibliographie 2004

Corinne Chesnot
Documentaliste

Les références précédées d'un * peuvent être consultées à la Fondation Saint-John Perse.

Écrits de Saint-John Perse :

Œuvres :

*Alain Bosquet / *Saint-John Perse, correspondance 1942-1975*, Paris, Gallimard, 2004, 242 p. [*Les Cahiers de la NRF*] [texte établi, présenté et annoté par Michèle Aquien et Roger Little].

**Éloges* suivi de *La Gloire des Rois, Anabase, Exil*, Paris, Gallimard, 2004, 213 p. (Poésie) [1^{ère} éd. 1967].

**Exil* [extraits], *Vents* [extraits] dans *Et dans les signes du matin...*, Montélimar, Voix d'encre, 2004, [n.p.] ill. [reproductions de lavis de Michel David] [tirage limité à 390 ex. sur papier Satimat, 6 ex. numérotés et signés avec 1 lavis original, 4 ex. HC].

**Lettre de Saint-John Perse à Lilita Abreu, Washington, 4 juillet 1949* dans *Courrier du cœur, anthologie des plus belles lettres d'amour*, Paris, Seuil, 2004, p. 178 [éd. par Nassima Mesli].

**Lettre d'Alexis Leger à Jorge Zalamea, Washington, 19 juin 1949* dans *Obra poetica completa*, Pontificia, Universidad católica del Perú, 2004, p. 18-20 (El manantial oculto, 44) [tome II].

**Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 2004, 1424 p. (Bibliothèque de la Pléiade) [1^{ère} éd. 1972].

Traductions :

*ZALAMEA (Jorge) : [Saint-John Perse] : Amers = Mares. Pontificia : Universidad católica del Perú, 2004, p. 25-175 (El manantial oculto, 44) [tirage limité à 800 ex. numérotés] [2 tomes].

*DOBROSAVLÉVITCH (Denis St.) : [Saint-John Perse] : [Amitié du Prince, Histoire du Régent, Chanson du Présomptif]. Belgrade : Dosije, 2004, p. 23-42 [traduction serbe].

- *DOBROSAVGLÉVITCH (Denis St.) : [Saint-John Perse] : [Anabase], *ibid.*, p. 47-86.
- *ZALAMEA (Jorge) : [Saint-John Perse] : Anabase = Anabasis. Pontificia : Universidad católica del Perú, 2004, p. 111-145 (El manantial oculto, 44) [tirage limité à 800 ex. numérotés] [2 tomes].
- *DOBROSAVGLÉVITCH (Denis St.) : [Saint-John Perse] : [Chanté par Celle qui fut là]. Belgrade : Dosije, 2004, p. 159-164 [traduction serbe].
- *KÉFI (Ridha), NAJAR (Khaled) : [Saint-John Perse] : [Chant pour un Équinoxe l.s.]. Tunis : Tawbad, 2004, [n.p] ill. (Alkacida) [éd. bilingue].
- *ZALAMEA (Jorge) : [Saint-John Perse] : Chant pour un Équinoxe l.s. = Canto para un equinoccio. Pontificia : Universidad católica del Perú, 2004, p. 227-248 (El manantial oculto, 44) [tirage limité à 800 ex. numérotés] [2 tomes].
- *ZALAMEA (Jorge) : [Saint-John Perse] : Chronique = Crónica, *ibid.* p. 179-196.
- *ZALAMEA (Jorge) : [Saint-John Perse] : Éloges = Elogios, *ibid.*, p. 21-77.
- *DOBROSAVGLÉVITCH (Denis St.) : [Saint-John Perse] : [Exil l.s.]. Belgrade : Dosije, 2004, p. 89-157 [traduction serbe].
- *ZALAMEA (Jorge) : [Saint-John Perse] : Exil l.s. = Exilio. Pontificia : Universidad católica del Perú, 2004, p. 181-205 (El manantial oculto, 44) [tirage limité à 800 ex. numérotés] [2 tomes].
- *PALMA (Bruno) : [Saint-John Perse] : La Gloire des Rois = À Glòria dos Reis. Rio de Janeiro : B. Palma, 2004, [n. p.] [inédit].
- *ZALAMEA (Jorge) : [Saint-John Perse] : La Gloire des Rois = La Gloria de los Reyes. Pontificia : Universidad católica del Perú, 2004, p. 79-107. (El manantial oculto, 44) [tirage limité à 800 ex. numérotés] [2 tomes].
- *DOBROSAVGLÉVITCH (Denis St.) : [Saint-John Perse] : [Images à Crusoé]. Belgrade : Dosije, 2004, p. 7-19 [traduction serbe].
- *HOWARD (Richard) : [Saint-John Perse] : [Nocturne], *The Yale anthology of the Twentieth-Century French Poetry*, New Haven - London, The Yale University Press, 2004, p. 64-66 [éd. par Mary Ann Caws].
- *ZALAMEA (Jorge) : [Saint-John Perse] : Oiseaux = Pájaros. Pontificia : Universidad católica del Perú, 2004, p. 199-221 (El manantial oculto, 44) [tirage limité à 800 ex. numérotés] [2 tomes].
- *ZALAMEA (Jorge) : [Saint-John Perse] : Poésie = Poesía, Pour Dante = Para Dante, *ibid.* p. 251-270.
- *ZALAMEA (Jorge) : [Saint-John Perse] : Vents = Vientos, *ibid.* p. 211-297.

Publications de la Fondation Saint-John Perse :

Catalogue d'exposition :

**Saint-John Perse et la Chine*, Exposition, Aix-en-Provence [Fondation Saint-John Perse], 13 février – 7 mai 2004, [n.p.] [choix des documents et notices réalisés par Corinne Cleac'h-Chesnot] [inédit].

Mémoire consacré à Saint-John Perse :

BASSET (Thomas) : *L'Hécceité de l'aride dans l'œuvre de Saint-John Perse*, Mémoire de maîtrise, Université de Lyon III, 2004, 69 p.

Études et articles consacrés à Saint-John Perse :

*ARANJO (Daniel) : « Saint-John Perse (1897-1975) : Les Pyrénées, une montagne initiatique » dans *Pyrénées*, 216-217, 2003-2004, p. 11-28 ill. [version écourtée de la communication au colloque *Le Voyage initiatique en montagne*, Toulon, 26-27 novembre 2002] [1^{ère} éd. dans *Babel*, 8, 2003, p. 140-167].

*AURORA (Vincent) [compte rendu de] RIGOLOT (Carol) : « Forged genealogies, Saint-John Perse's conversation with culture, Chapel Hill, North Carolina Studies in the romance languages and literatures, 2001 » dans *Romanic Review*, november 2004.

*CAMELIN (Colette) : « Hermes and Aphrodite in Saint-John Perse's *Winds and Seamarks* » dans *Hermes and Aphrodite Encounters*, Birmingham, Suma, 2004, p. 74-84 [éd. en Alabama par Metka Zupančič] [actes du colloque, University of Tuscaloosa, 25-27 avril 2002].

CAMELIN (Colette) : « *Les Temples brillent de tout leur sel : Amers* (1957) ou le retour en Grèce de Saint-John Perse », Athènes, Institut français, septembre 2004 [communication] [colloque *Le Voyage en Grèce*, 24-25 septembre 2004] [inédit].

CESBRON (Georges) : « Le Dieu de Saint-John Perse », Angers, Association foi et culture, 9 mars 2004 [conférence] [inédit].

*CHAMOISEAU (Patrick) : « Excerpts freely adapted from *Meditations for Saint-John Perse* » dans *Literature & Arts of the Americas*, XXXVII, 1, p. 94-95 [trad. par Keith Alan Sprouse].

CHEHAB (May) : « Saint-John Perse et la Grèce », Aix-en-Provence, Fondation Saint-John Perse, 13 avril 2004 [conférence organisée par le centre de recherche en littérature générale et comparée et l'école doctorale arts et lettres de L'Université de Provence] [inédit].

GARDES TAMINE (Joëlle) : « Yvan Goll et Saint-John Perse, la publication de *Poème à l'Étrangère* » dans *Europe*, 899, mars 2004, p. 254-260.

*HARTMANN (Esa) : « À la recherche d'une variante perdue... la mémoire à l'œuvre sur les manuscrits de Saint-John Perse » dans *Genesis*, 23, 2004, p. 79-92.

HARTMANN (Esa) : « Les réminiscences persiennes » dans *Où se vient amarrer le bleu, lectures de Pierre Torreyilles, approches critiques*, New York — Ottawa — Toronto, Legas, 2004, p. 97-106.

KANCEFF (Emanuele) [compte rendu de] CAMELIN (Colette), GARDES-TAMINE (Joëlle) : « La Rhétorique profonde de Saint-John Perse, Paris, Champion, 2002 » dans *Studi Francesi*, XLVIII, 2004, p. 645.

KANCEFF (Emanuele) [compte rendu de] CAMELIN (Colette), MAYAUX (Catherine) : « Bibliographie des écrivains français, Saint-John Perse, Paris — Roma, Memini, 2003 » dans *Studi Francesi*, XLVIII, 2004, p. 218-219.

LEVILLAIN (Henriette) : « Pierre Emmanuel et Saint-John Perse, le dialogue de deux métaphysiques », Paris, Université de la Sorbonne, décembre 2004 [communication] [colloque *Pierre Emmanuel, le poète, les poètes*, 3-4 décembre 2004] [inédit].

*LITTLE (Marie-Noëlle) [compte rendu de] RIGOLOT (Carol) : « Forged genealogies, Saint-John Perse's conversation with culture, Chapel Hill, North Carolina Studies in the romance languages and literatures, 2001 » dans *The French Review*, LXXVII, 4, march 2004, p. 790-791.

*LITTLE (Roger) [compte rendu de] CAMELIN (Colette), GARDES-TAMINE (Joëlle) : « La Rhétorique profonde de Saint-John Perse, Paris, Champion, 2002 » dans *French Studies*, LVIII, 2, avril 2004, p. 281-282.

*MAYAUX (Catherine) : « Victor Hugo et Saint-John Perse, grands célébrants de Dante » dans *La Réception de Victor Hugo au XX^e siècle*, Lausanne, Éditions de l'âge d'homme, 2004, p. 39-54 [actes du colloque, Besançon, juin 2002].

*PICHON (Philippe) : « Saint-John Perse l'apostrophe polyphonique de la post-modernité » dans *Le Coin de table : la revue de la poésie*, 19, juillet 2004, p. 53-61.

*PICHON (Philippe) : « Saint-John Perse : laïcité, nativité, surhumanité » dans *Le Coin de table : la revue de la poésie*, 20, octobre 2004, p. 79-87 [seconde partie de l'étude ci-dessus].

WEINSTEIN (Marc) : « Mandelstam et Saint-John Perse » Aix-en-Provence, Fondation Saint-John Perse, 13 avril 2004 [conférence organisée par le centre de recherche en littérature générale et comparée et l'école doctorale arts et lettres de L'Université de Provence] [inédit].

*WINSPUR (Steven) [compte rendu de] RIGOLOT (Carol) : « Forged genealogies : Saint-John Perse's conversations with culture, Durham, University of North Carolina Press, 2002 » dans *South central review*, XXI, 1, spring 2004, p. 146-147.

Ouvrages en partie consacrés à Saint-John Perse :

CHAUCHE (Catherine) : *Langue et monde, grammaire géopoétique du paysage contemporain*, Paris, L'Harmattan, 2004, 254 p. [préf. par Kenneth White] [sur T. Pynchon, P. Auster, Ch. Olson, K. White].

DUPEREY (Anny) : *Essences et parfums, textes choisis*, (« Éloges »), Paris, Ramsay, 2004, 196 p.

E. W. Nay : *aquarelles, gouaches et peintures*, Exposition, Strasbourg [Musée d'art moderne et contemporain], 8 octobre 2004 - 9 janvier 2005, 231 p. ill. [dir. par Elisabeth Nay-Scheibler et Michael Semff, éd. par Marie-Anne Geyer].

FAWCETT (Peter), MERCIER (Pascal) : *Correspondances à trois voix 1888-1920, André Gide, Pierre Louys et Paul Valéry*, Paris, Gallimard, 2004, 1679 p. [Les Cahiers de la NRF].

FRÉBOURG (Olivier) : *Un homme à la mer*, Paris, Mercure de France, 2004, 168 p. (Collection bleue.)

GREILSAMER (Laurent) : *L'éclair au front, la vie de René Char*, Paris, Fayard, 2004, 450 p.

**Insolite patrimoine*, Exposition, Aix-en-Provence [Cité du Livre], 20 juillet - 22 septembre 2004, 54 p. ill. [commissariat par Raphaëlle Mouren et Philippe Ferrand].

*JEANCOLAS (Claude) [éd.] : *Rimbaud après Rimbaud, anthologie de textes de Proust à Jim Morrison*, Paris, Textuel, 2004, 255 p.

MAXIMIN (Daniel) : *Tu, c'est l'enfance*, Paris, Gallimard, 2004, 175 p. (Haute enfance.)

*MAYAUX (Catherine) [éd.] : *Lettres de Paul Claudel à Jean Paulhan (1925-1954)*, Berne, Peter Lang, 2004, 300 p.

*MUTH (Olivier) [éd.] : *Louise de Vilmorin, correspondance avec ses amis*, Paris, Le Promeneur, 2004, 539 p. ill.

*NAZ (Shafiq) [éd.] : *L'Année en poèmes 2005, calendrier de la poésie francophone, anthologie* (« Pour fêter une enfance II », « Anabase » [extrait]), [s. l.], Alhambra publishing, 2005, 233 p.

PLANCHON (Roger) : *Apprentissages, mémoires*, Paris, Plon, 2004, 629 p.

*ROSSIGNOL (Sophie) [éd.] : *Florilège, anthologie de la poésie française pour les petits et les grands* (Éloges II), Paris, Mango jeunesse, 2004, p. 88 ill.

*SEGHERS (Pierre) [éd.] : *La Résistance et ses poètes, (France 1940-1945)*, Paris, Seghers, 2004, 616 p. ill. (Poésie) [nouvelle éd. établie d'après la 3^e éd. de 1974].

**30 artistes / 30 céramistes, Et la Terre en ses graines ailées comme un poète en ses propos voyage...*, Paris, Centre national des arts plastiques, 2004 [ouvrage réalisé à l'occasion d'une commande publique].

Première Bibliographie 2005

Écrits de Saint-John Perse :

Œuvres :

**Éloges* suivi de *La Gloire des Rois, Anabase, Exil*, Paris, Gallimard, 2005, 213 p. (Poésie) [1^{ère} éd. 1967].

Traductions :

*MANOLOV (André) : [Saint-John Perse] : [Amers]. Sofia : Zahari Stoyanov, 2005, p. 97-210 [trad. bulgare].

*PALMA (Bruno) : [Saint-John Perse] : Chant pour un équinoxe = Canto para um equinócio. Rio de Janeiro : B. Palma, 2005, 36 p. [inédit].

*MANOLOV (André) : [Saint-John Perse] : [Exil, Neiges]. Sofia : Zahari Stoyanov, 2005, p. 213-232 [trad. bulgare].

*PALMA (Bruno) : [Saint-John Perse] : Pour Dante = Para Dante. Rio de Janeiro : B. Palma, 2005, 21 p. ill. [inédit].

*MANOLOV (André) : [Saint-John Perse] : [Vents]. Sofia : Zahari Stoyanov, 2005, p. 23-94 [trad. bulgare].

Publications de la Fondation Saint-John Perse :

Revue :

**SOUFFLE DE PERSE*, n° 11, Fondation Saint-John Perse (2005), 92 p. [*Revue de l'Association des Amis de la Fondation Saint-John Perse*].

p. 6, ENGELBACH (Gérard) : « Avant-propos ».

p. 7-9, COIGNET (Béatrice) : « Avant-propos ».

p. 10-21, Statuts de l'Association des amis de la Fondation Saint-John Perse.

p. 22-27, Procès-verbal de l'Assemblée générale extraordinaire de l'Association des Amis de la Fondation Saint-John Perse du 4 septembre 2004.

p. 28-47, VAN DEN BERGH (Carla) : « Saint-Leger Leger, l'inspiré de Pindare ? ».

p. 48-62, HARTMANN (Esa Christine) : « Le poème "Oiseaux", une œuvre de circonstance ? ».

p. 63-73, SPITERI (Richard) : « "Des cris étouffés" de Péret, prolongement du Chant VI d'"Exil" de Saint-John Perse par l'intermédiaire (possible) de Caillois ».

p. 74-82, RIVOIRE (Christian) : « Une lettre autographe de Charles Baudelaire ».

p. 83-85, RINNER (Fridrun) : Synthèse du 13 avril 2004 par Fridrun Rinner (organisée par l'Université de Provence à la Cité du Livre).

p. 86-91, Informations diverses.

Monographies consacrées à Saint-John Perse :

*FELS (Laurent) : *Saint-John Perse, Images à Crusoe, à la recherche du temps et de l'espace perdus*, Paris, Le Manuscrit, 2005, 105 p. ill. (Poésie.)

*LEVILLAIN (Henriette) : *Saint-John Perse*, Paris, Association pour la diffusion de la pensée française, 2005, 89 p. ill (Écrivains diplomates auteurs) [éd. par le Ministère des Affaires étrangères] [préf. par Dominique de Villepin, Yves-André Istel] [ouvrage accessible en ligne sur www.adpf.asso.fr] [nombreux extraits de Saint-John Perse].

*LEVILLAIN (Henriette) : *Saint-John Perse*, Paris, Association pour la diffusion de la pensée française, 2005, 85 p. ill. [trad. anglaise de Carol Rigolot] [éd. par le Ministère des Affaires étrangères] [préf. par Dominique de Villepin] [nombreux extraits de Saint-John Perse traduits par W. H. Auden, Hugh Chisholm, Denis Devlin, T. S. Eliot, Robert Fitzgerald, Wallace Fowlie, Richard Howard et Louise Varèse].

*OSTER (Pierre) : *Saint-John Perse, Alexis et Dorothée Leger*, Mazamet, Babel, 2005, 37 p. ill. [éd. définitive, revue et augmentée] [recueil de textes d'hommage dispersés ou introuvables] [1^{ère} éd. 1992].

**Saint-John Perse à Giens*, Marseille, Images En Manœuvres, 2005, 80 p. ill. (Textes avec vues) [textes de Jean-Max Tixier] [photographies de Guy Thouvenon].

**Saint-John Perse (1945-1960), une poétique pour l'âge nucléaire*, Paris, Klincksieck, 2005, 278 p. ill. (Bibliothèque contemporaine, 10) [éd. par Henriette Levillain et Mireille Sacotte].

p. 7-15, LEVILLAIN (Henriette), SACOTTE (Mireille) : « Avant-propos ».

p. 19-35, MURAT (Michel) : « Situation de Saint-John Perse ».

p. 37-56, MAYAUX (Catherine) : « Saint-John Perse dans la critique des années 1950 : la plénitude entre vertige et vestige ».

p. 57-74, ALEXANDRE (Didier) : « Poète et savant : discours et pratiques autour des années 1950 ».

p. 77-89, COMBE (Dominique) : « Saint-John Perse et l'héritage bergsonien ».

p. 91-107, MADELIN (Henri) : « Saint-John Perse et Teilhard de Chardin : l'hymne de l'univers en duo ».

- p. 109-136, GIL (Marie) : « Les Équivoques de la science et de la poésie : dialogue de Saint-John Perse et Teilhard de Chardin ».
- p. 137-158, BRIDET (Guillaume) : « Des illusions de l'ethnologie à la rigueur poétique : Caillois, Lévi-Strauss et Saint-John Perse ».
- p. 161-178, THIÉBAUT (Claude) : « Dieu que la science est jolie ! ».
- p. 179-191, DEFFAYET (Cédric) : « Einstein était-il poète ? Saint-John Perse lu par un physicien ».
- p. 193-207, SACOTTE (Mireille) : « Le Savant, le poète et la graine ».
- p. 209-221, VENTRESQUE (Renée) : « Réflexions sur la cosmogonie d'« Amers » à partir d'une lecture américaine (1948) de Saint-John Perse ».
- p. 225-243, RAYBAUD (Antoine) : « Saint-John Perse à l'irruption du nucléaire (l'impact sur « Vents ») ».
- p. 245-254, RIGOLOT (Carol) : « Saint-John Perse, lecteur de publicité vestimentaire dans la presse américaine ».
- p. 257-270, LEVILLAIN (Henriette) : « Une affirmation à l'épreuve et "c'est assez pour le poète d'être la mauvaise conscience de son temps" ».

Thèses et mémoires consacrés à Saint-John Perse :

LESIEWICZ (Sophie) : *Mise en perspective historique du travail des poètes Claudel, Segalen et Saint-John Perse sur la dimension iconique du livre*, Mémoire d'étude, École nationale supérieure des sciences de l'information et des bibliothèques, 2005, 2 tomes.

*MELTZ (Renaud) : *Le Mage et le régent, Alexis Léger (1887-1975)*, Thèse de doctorat, Université de Paris-Sorbonne, décembre 2005, 2 tomes, 1602 p. ill.

PAULHIÈS (Patrick) : *Philoctète de Sophocle, Les Tristes d'Ovide, Éloges de Saint-John Perse : la solitude aventureuse en poésie, le sujet en procès*, Thèse de doctorat, Université de Paris III, 2005, 371 p.

*RINGUE (Christophe) : *Les Œuvres Complètes de Saint-John Perse*, mémoire secondaire de Master, Université de Provence, 2005, 12 p.

Études et articles consacrés à Saint-John Perse :

*ACQUISTO (Joseph) : « The Lyric of Narrative : Exile, Poetry and Story in Saint-John Perse and Elisabeth Bishop » dans *Orbis Litterarum*, 5, 2005, p. 345-356.

AQUIEN (Michèle) : « L'Étrangeté de Saint-John Perse » dans *De la langue au style*, Lyon, Presses universitaires, 2005, p. 357-370 (Texte & langue) [dir. par Jean-Michel Gouvard] [1^{ère} éd. 2002].

*ARANJO (Daniel) : « Le Sport chez Saint-John Perse » dans *L'Image de l'athlétisme et des sports à travers la littérature*, Thessalonique, Édition du

Laboratoire de Littérature Comparée, 2005, p. 228-243 [actes du Colloque International, Université Aristote de Thessalonique, 4-7 novembre 2004].

BALLESTRA-PUECH (Sylvie) : « Les îles Parques, de Valéry à Saint-John Perse : destin et insularité » dans *L'Insularité*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2005, p. 149-158 [éd. par Mustapha Trabelsi].

*CANTONI (Béatrice) : « Les *Œuvres Complètes* de Saint-John Perse dans la Pléiade », Paris, Théâtre Sèvres, 15 janvier 2005, 7 p. [conférence] [inédit].

*DI (Xue) : « Saint-John Perse's *Palm Trees* » dans *American Letters & Commentary*, 17, 2005, p. 70 [poème] [trad. par Hill Anderson et Ted Deppe].

*FELS (Laurent) : « Saint-John Perse à l'occasion du trentième anniversaire de la mort du poète et diplomate » dans *Cahiers de Poésie*, 1, avril 2005.

FELS (Laurent) : « Saint-John Perse à l'occasion du trentième anniversaire de la mort du poète et diplomate » dans *Die Warte-Perspectives*, Luxembourg, Saint-Paul, 2005.

FETZER (Glenn) : « Claudel lecteur de Saint-John Perse » dans *Paul Claudel Papers*, 3, 2005, p. 59-71.

HARTMANN (Esa) : « Esta contradição latente que reina no coração de cada poemã : a contradição, principio criador nos manuscritos de Saint-John Perse » dans *Manuscrita : Revista internacional de critica genética*, 13, 2005, p. 293-319 [éd. à São Paulo].

LOICHOT (Valérie) : « Saint-John Perse's Imagined Shelter : *J'habiterai mon nom* » dans *Discursive Geographies, Writing Space and Place in French*, Amsterdam, Rodopi, 2005, p. 91-102 [éd. par Jeanne Garane].

*PRINDERRE (Corinne) : « Le Sel, ferment de vie chez Saint-John Perse » dans *Du sel*, Biarritz, Atlantica, 2005, p. 152-158 [éd. par Véronique Duché-Gavet et Jean-Gérard Lapacherie] [actes de la journée d'études *Le sel dans la littérature française*, Pau, 28 novembre 2003].

*RIGOLOT (Carol) [compte rendu de] CAMELIN (Colette), GARDES TAMINE (Joëlle) : « La Rhétorique profonde de Saint-John Perse, Paris, Champion, 2002 » dans *The French Review*, LXXVIII, 3, february 2005, p. 585.

*RIGOLOT (Carol) : « Blood brothers : Archibald MacLeish & Saint-John Perse » dans *Archibald MacLeish journal*, summer 2005, p. 34-47.

*RIGOLOT (Carol) : « Saint-John Perse » dans *Transatlantic relations, France and the Americas, Culture, Politics, History*, Oxford — Santa Barbara, ABC — Clio, 2005, p. 1035-1036 [éd. par Bill Marshall].

*VAN DEN BERGH (Carla) : « Segalen et Saint-John Perse, poètes chinois ? » dans *Ce que le poème dit du poème : Segalen, Baudelaire, Callimaque, Gauguin, Macé, Michaux, Saint-John Perse*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2005, p. 52-69 (*L'Imaginaire du Texte*) [éd. par Anne Elisabeth Halpern et Christian Doumet].

VENTRESQUE (Renée) : « Paul Claudel dans *Anabase* de Saint-John Perse, littéralement et dans tous les sens », Montpellier, Université Paul Valéry, 2 décembre 2005 [communication] [colloque *Le texte dans le texte*] [inédit].

*VENTRESQUE (Renée) : « Saint-John Perse et l'Histoire : d'un procès l'autre » dans *Le Procès de l'histoire au XXe siècle*, Montpellier, Université Paul Valéry, 2005, p. 257-276.

Ouvrages en partie consacrés à Saint-John Perse :

BADIOU (Alain) : *Le Siècle*, Paris, Seuil, 2005, 258 p.

BOUTET (Claude) : *Mon tour du monde en 85 jours sur le Matisse*, [s. l.], C. Boutet, 2005.

HOUDE (Nicole) : *Les Oiseaux de Saint-John Perse*, Lachine, De la pleine lune, 2005, 201 p. [roman].

HOUDE (Nicole) : *Les Oiseaux de Saint-John Perse*, Saint-Laurent, Bibliothèque québécoise, 2005, 214 p. [roman] [réimpression].

*JULAUD (Jean-Joseph) : *La littérature française pour les nuls* ([*Anabase*] « Chanson »), Paris, First, 2005, p. 511 ill.

**Lettres langues 1^{ère}* (« Vents, III, 1 » ; « Poésie »), Paris, Hachette éducation, 2005, p. 144-145, p. 167 ill. (Soleils d'encre.)

LOYER (Emmanuelle) : *Paris à New York, intellectuels et artistes français en exil (1940-1947)*, Paris, Grasset, 2005, 520 p. (Essais français.)

**Lucien Clergue : portraits*, Arles, Actes Sud, 2005, 70 p. ill. [préf. par Jean-Claude Crequit et Patrick Lombard].

MEHLMAN (Jeffrey) : *Émigrés à New York, Les intellectuels français à Manhattan, 1940-1944*, Paris, Albin Michel, 2005, 253 p. ill. (Bibliothèque des idées) [préf. par Régis Debray] [trad. de l'anglais par Pierre-Emmanuel Dauzat].

*MOUSLI (Marie-France) [éd.] : *Madeleine et Darius Milhaud, Hélène et Henri Hoppenot, Conversation, correspondance 1918-1974*, Paris, Gallimard, 2005, 575 p. (Les inédits de Doucet) [complétée par des pages du journal d'Hélène Hoppenot].

TORABULLY (Khaleel) : *Arbres et Anabase*, Matoury, Ibis rouge, 2005, 110 p. [poésie].

UNGER (Gérard) : *Aristide Briand, le ferme conciliateur*, Paris, Fayard, 2005, 680 p.

Première Bibliographie 2006

Écrits de Saint-John Perse :

Œuvres :

Amers suivi de *Oiseaux* et de *Poésie*, Paris, Gallimard, 2006, 170 p. (Poésie) [1^{ère} éd. 1970].

Éloges suivi de *La Gloire des Rois*, *Anabase*, *Exil*, Paris, Gallimard, 2006, 213 p. (Poésie) [1^{ère} éd. 1967].

**Lettre de Saint-John Perse à Octavio G. Barreda, Washington, 6 septembre 1949* dans *Biblioteca de México*, 90, novembre-décembre 2005 [2006], p. 29-30 [numéro spécial sur Saint-John Perse] [trad. de Marta Donís] [fac-similé du manuscrit].

**Lettres atlantiques, Saint-John Perse, T. S. Eliot, Allen Tate 1926-1970*, Paris — Aix-en-Provence, Gallimard — Fondation Saint-John Perse, 2006, 284 p. ill. (Publications de la Fondation Saint-John Perse) [*Cahiers Saint-John Perse, Cahiers de la NRF*, 17] [textes réunis, traduits et présentés par Carol Rigolot].

**Vents* dans *Une lecture de Vents de Saint-John Perse*, Paris — Aix, Gallimard — Fondation Saint-John Perse, 2006, p. 37-250, ill. (Publications de la Fondation Saint-John Perse) [*Cahiers Saint-John Perse, Cahiers de la NRF*, 18] [éd. commentée par Henriette Levillain].

Vents suivi de *Chronique* et de *Chant pour un Équinoxe*, Paris, Gallimard, 2006, 121 p. (Poésie) [1^{ère} éd. 1968].

Traductions :

*BARREDA (Octavio G.) : [Saint-John Perse] : *Anabase* = *Anabasis*, *Biblioteca de México*, 90, novembre-décembre 2005 [2006], p. 21-28, ill.

*RIVAS (José Luis) : [Saint-John Perse] : *Éloges* = *Elogios*. Mexico : Era, 2006, 109 p. [éd. bilingue].

*ZALAMEA (Jorge) : [Saint-John Perse] : *Éloges* = *Elogios*, *Biblioteca de Mexico*, 90, novembre-décembre 2005 [2006], p. 14-17, ill.

*ZALAMEA (Jorge) : [Saint-John Perse] : *Images à Crusoe* = *Imágenes para Crusoe*, *ibid.*, p. 18-20.

Publications de la Fondation Saint-John Perse :

Reuves :

*CAHIERS SAINT-JOHN PERSE, n° 17, Fondation Saint-John Perse — Gallimard (2006), 284 p. ill. [*Les Cahiers de la NRF*].

RIGOLOT (Carol) [éd. et trad.] : *Lettres Atlantiques, Saint-John Perse, T. S. Eliot, Allen Tate, 1926-1970*.

CLEAC'H-CHESNOT (Corinne) : Bibliographie 2002. Bibliographie 2003. Première bibliographie 2004. Thèses en cours.

*CAHIERS SAINT-JOHN PERSE, n° 18, Fondation Saint-John Perse — Gallimard (2006), 261 p. ill. [*Les Cahiers de la NRF*].

LEVILLAIN (Henriette) : *Une lecture de Vents de Saint-John Perse*. [éd. commentée].

Catalogue d'exposition :

**La Pléiade de Saint-John Perse : un autoportrait poétique*, Exposition, Aix-en-Provence [Fondation Saint-John Perse], 11 avril – 29 juillet 2006, n. p. [choix des documents et notices réalisées par Corinne Cleac'h-Chesnot avec la collaboration de Renée Ventresque] [inédit].

Monographies consacrées à Saint-John Perse :

**Biblioteca de México : Saint-John Perse (1887-1975)*, 90, novembre-décembre 2005 [2006], p. 2-30 ill. [numéro spécial] [trad. par Marta Donís d'une partie de Levillain Henriette, *Saint-John Perse*, Paris, Association pour la diffusion de la pensée française, 2005].

CAMELIN (Colette) : *L'Éclat des contraires, la poétique de Saint-John Perse*, Paris, CNRS, 2006, 315 p. ill. [1^{ère} éd. 1998].

*CAMELIN (Colette), GARDES TAMINE (Joëlle) : *Saint-John Perse, Vents, Chronique, Chant pour un équinoxe*, Neuilly-sur-Seine, Atlande, 2006, 222 p. (Clefs concours, Lettres XXe siècle.)

*GARDES (Joëlle) : *Saint-John Perse, les rivages de l'exil, biographie*, Croissy-Beaubourg, Aden, 2006, 355 p. (Le Cercle des poètes disparus.)

*GARDES TAMINE (Joëlle) [dir. de pub.] : *Saint-John Perse sans masque, lecture philologique de l'œuvre*, Poitiers — Rennes, La Licorne — Presses Universitaires de Rennes, 2006, 453 p. [avec la collaboration de Colette Camelin, Catherine Mayaux, Renée Ventresque] [1^{ère} éd. 2002].

HARTMANN (Esa) : *Les manuscrits de Saint-John Perse, pour une poétique vivante*, Paris, L'Harmattan, 2006, 590 p. (Critiques littéraires.)

**La nouvelle Anabase : revue d'études persiennes*, 1, février 2006, 300 p. ill. [dir. par Loïc Céry] [éd. par L'Harmattan] [colloque en ligne *Saint-John Perse, Mythes et présences*, Sjperse.org, 2003-2004].

p. 7-17, CÉRY (Loïc) : « Préface : Fondation de la Ville ».

p. 21-33, CHAMOISEAU (Patrick) : « Méditations à Saint-John Perse ».

p. 35-45, PÉPIN (Ernest) : « Saint-John Perse ou l'émerveille créole ».

p. 47-53, VIGÉE (Claude) : « “Mais tu choisiras la vie...” ».

- p. 55-63, « Sur une grève de l'Ouest, entretien avec Kenneth White ».
- p. 65-81, CHALUMEAU (Fortuné) : « Saint-John Perse, regard sur l'homme et son œuvre ».
- p. 87-89, CÉRY (Loïc) : « Saint-John Perse, Mythes et présences, introduction ».
- p. 91-100, « À propos de "Saint-John Perse sans masque", entretien avec Joëlle Gardes-Tamine et Colette Camelin ».
- p. 101-113, KASSAB-CHARFI (Samia) : « Y a-t-il une rhétorique d'auteur ? l'exemple de Saint-John Perse ».
- p. 115-126, JANUEL (Christine) : « Saint-John Perse aux confluences des relectures ».
- p. 127-140, RIVOIRE (Christian) : « Saint-John Perse, Masque et pseudonyme : un horizon de l'Être ».
- p. 141-150, CÉRY (Loïc) : « L'Horizon de la source et du déchiffrement : une histoire de la critique persienne ».
- p. 151-160, HOLST (Holger Christian) : « Du pacte autobiographique à l'autoportrait du conquérant ».
- p. 161-170, HARTMANN (Esa) : « Vers un renouveau philologique : Saint-John Perse et la critique génétique ».
- p. 171-176, AEGIDIUS (Adam), « Diffuser Saint-John Perse aujourd'hui : l'exemple danois ».
- p. 177-181, MANSFIELD (Éric) : « Saint-John Perse et l'écriture de soi ».
- p. 185-191, BRUNEL (Pierre) : « Le commentaire de Claudel sur "Vents" de Saint-John Perse ».
- p. 193-207, HARTMANN (Esa) : « "Transmutation mûrie d'une gloire automnale" ou "écho demeuré sans réponse" ? le dialogue poétique entre Saint-John Perse et Pierre Torreilles ».
- p. 209-226, AEGIDIUS (Adam) : « Saint-John Perse lecteur de Léon-Paul Fargue ».
- p. 227-240, PRINDERRE (Corinne) : « Le minéral et le végétal, des annotations de Saint-John Perse à l'œuvre poétique : quelques exemples ».
- p. 245-300, JANUEL (Christine) : « Dossier : Saint-John Perse et ses compositeurs, musiques inspirées des poèmes persiens ».
- *MAYAUX (Catherine) : *Saint-John Perse lecteur-poète, le lettré du monde occidental*, Bern, Peter Lang, 2006, 216 p. (Littératures de langue française, 4.)

Thèses consacrées à Saint-John Perse :

*CLUSE (Jean-Louis) : *Figures et voix du double chez Saint-John Perse*, Thèse de doctorat, Université de Paris III, 2006, 575 p.

LACOSTE (Frédéric) : *L'Oiseau dans la poésie de Saint-John Perse*, Kenneth White et Philippe Jaccottet : une pensée analogique au service du mystère, Thèse de doctorat, Université de Bordeaux III, 2006, 470 p.

Études et articles consacrés à Saint-John Perse :

*ARANJO (Daniel) : « Ouverture » dans *Nous t'affirmons méthode ! revue de littératures*, automne 2006, p. 271-281. [numéro spécial Agrégations de Lettres 2007] [éd. Vallongues] [actes partiels du colloque *Un Prix Nobel de Littérature entre Giens et Washington*, Faculté des Lettres de Toulon et Ville d'Hyères-Giens, 8-9 décembre 2005].

*CAMELIN (Colette) : « *Chronique, danse immobile de l'âge sur l'envergure de son aile* [C VI 399] », *ibid.*, p. 315-322.

*CAMELIN (Colette) : « Comment lire les poèmes de Saint-John Perse ? » dans *L'Information littéraire*, 3, juillet-septembre 2006, p. 23-27.

*CAMELIN (Colette) : « Saint-John Perse, *Vents, Chronique, Chant pour un équinoxe* » dans *L'Information littéraire*, 3, juillet-septembre 2006, p. 58-62. [bibliographie sélective pour l'agrégation de lettres modernes].

*CHEHAB (May) : « *Vents*, de Saint-John Perse ou comment le poétique s'inscrit dans le climatique » dans *Nous t'affirmons méthode ! revue de littératures*, automne 2006, p. 241-250. [numéro spécial Agrégations de Lettres 2007] [éd. Vallongues].

*DOBZYNSKI (Charles) [compte rendu de] AQUIEN (Michèle), LITTLE (Roger) [éd.] : « Alain Bosquet, Saint-John Perse, correspondance 1942-1975, Paris, Gallimard, 2004 » dans *Aujourd'hui poème*, janvier 2006, [n. p.].

*FAUCHIER (Joël) : « Parcours de *Chronique* : métissage des hommes et tissage des lieux » dans *Nous t'affirmons méthode ! revue de littératures*, automne 2006, p. 323-327. [numéro spécial Agrégations de Lettres 2007] [éd. Vallongues] [actes partiels du colloque *Un Prix Nobel de Littérature entre Giens et Washington*, Faculté des Lettres de Toulon et Ville d'Hyères-Giens, 8-9 décembre 2005].

KOCAY (Victor) : « Temporal Sequence and Permanence in *Neiges* de Saint-John Perse » dans *Analecta Husserliana*, 86, 2006.

MAYAUX (Catherine) : « Éthique et historicité dans *Vents* », Lyon, ENS, 21 novembre 2006 [conférence] [inédit].

*MAYAUX (Catherine) : « *Sécheresse*, œuvre ultime ? proposition de contre-lecture ou d'infra-lecture » dans *Nous t'affirmons méthode ! revue de littératures*, automne 2006, p. 335-343. [numéro spécial Agrégations de Lettres 2007] [éd. Vallongues] [actes partiels du colloque *Un Prix Nobel de Littérature entre Giens et*

Washington, Faculté des Lettres de Toulon et Ville d'Hyères-Giens, 8-9 décembre 2005].

*MAYAUX (Catherine) : « Vents, Architecture du poème : habiter un Nouveau Monde en poète », *ibid.*, p. 251-261.

*MONTE (Michèle) : « Le Paysage des Vigneaux dans les lettres à Mina Curtiss : construction de soi et idéal poétique » dans *Nous t'affirmons méthode ! revue de littératures*, automne 2006, p. 291-299. [numéro spécial *Agrégations de Lettres 2007*] [éd. Vallongues] [actes partiels du colloque *Un Prix Nobel de Littérature entre Giens et Washington*, Faculté des Lettres de Toulon et Ville d'Hyères-Giens, 8-9 décembre 2005].

*MOURIER (Maurice) [compte rendu de] GARDES (Joëlle) : « Saint-John Perse, les rivages de l'exil, biographie, Croissy-Beaubourg, Aden, 2006 » dans *La Quinzaine littéraire*, 16-30 juin 2006, p. 15.

*MOURIER (Maurice) [compte rendu de] RIGOLOT (Carol) [éd.] : « T.S. Eliot, Allen Tate, Lettres atlantiques 1926-1970, Paris, Gallimard — Fondation Saint-John Perse, 2006 » dans *La Quinzaine littéraire*, 16-30 juin 2006, p. 15.

*PÉREZ (Claude) : « Le Poème imaginaire : poème virtuel et poème actuel chez le dernier Saint-John Perse » dans *Nous t'affirmons méthode ! revue de littératures*, automne 2006, p. 307-313. [numéro spécial *Agrégations de Lettres 2007*] [éd. Vallongues] [actes partiels du colloque *Un Prix Nobel de Littérature entre Giens et Washington*, Faculté des Lettres de Toulon et Ville d'Hyères-Giens, 8-9 décembre 2005].

*RIGOLOT (Carol) : « Vents : Whitman et l'intertexte américain » dans *Nous t'affirmons méthode ! revue de littératures*, automne 2006, p. 263-268. [numéro spécial *Agrégations de Lettres 2007*] [éd. Vallongues].

*STÉTIÉ (Salah) : « Équinoxe d'une heure » dans *Nous t'affirmons méthode ! revue de littératures*, automne 2006, p. 283-289. [numéro spécial *Agrégations de Lettres 2007*] [éd. Vallongues] [actes partiels du colloque *Un Prix Nobel de Littérature entre Giens et Washington*, Faculté des Lettres de Toulon et Ville d'Hyères-Giens, 8-9 décembre 2005].

*THIÉBAUT (Claude) : « La Permanence des Antilles dans les œuvres de la période varoise », *ibid.*, p. 301-306.

TIXIER (Jean-Max) : « Françoise-Renée Saint-Leger Leger, mère de Saint-John Perse », Académie du Var, 17 mai 2006 [commission de littérature sur *Les poètes et leur mère*] [inédit].

*VOEVODSKY (Jacqueline) : « Une lecture de *Nocturne* » dans *Nous t'affirmons méthode ! revue de littératures*, automne 2006, p. 329-334. [numéro spécial *Agrégations de Lettres 2007*] [éd. Vallongues] [actes partiels du colloque *Un Prix Nobel de Littérature entre Giens et Washington*, Faculté des Lettres de Toulon et Ville d'Hyères-Giens, 8-9 décembre 2005].

Ouvrages en partie consacrés à Saint-John Perse :

Antoni Clavé, Exposition, Saint-Louis-Alsace [Espace d'art contemporain Fernet Branca], 20 mai — 29 octobre 2006, ill. [textes de Gérard Cahn et Alain Mousseigne].

DOUCEY (Bruno) [dir. de pub.] : *Le livre des déserts, itinéraires scientifiques, littéraires et spirituels*, Paris, Laffont, 2006, 1248 p. (Bouquins.)

*ENJALBERT (Morgane) [éd.] : *La Poésie Antillaise* (Éloges I), Paris, Mango, 2006, p. 6-7 ill. (Album Dada) [ill. par Ricardo Mosner] [livre pour enfants].

RANCOURT (Jacques) [éd.] : *Antilles-Guyane, anthologie de poésie antillaise et guyanaise de langue française* (« Pour fêter une enfance-IV, Éloges-XVI »), Pantin, Le temps des cerises, 2006, 176 p. (Miroirs des Caraïbes.)

SOLARI (Isabelle) : *Poèmes d'exil*, Genève, Ad Solem, 2006, 80 p.

VÂN DUNG-LE FLANCHEC (Thérèse), BAUDIN (Jean-Dominique) [éd.] : *Styles, genres, auteurs, La suite du Roman de Merlin, Marot, Molière, Prévost, Chateaubriand, Saint-John Perse*, Paris, Presses de l'Université de la Sorbonne, 2006, 184 p. (Travaux de stylistique et de linguistique françaises, bibliothèques des styles.)

Thèses en cours

BENFERHAT (Ramdane) : *Le Proche et le lointain dans l'œuvre de Saint-John Perse*, Université de Lyon II, 1995.

BERNARD D'ARBIGNY (Anne-Sophie) : *Saint-John Perse et la sensualité*, Université de Lyon II, 1990.

BIGLIOSI (Cinzia) : *Le Voyage et l'exil chez Baudelaire et Saint-John Perse*, Université de Paris III, 2002.

BOUTRIN (Maryse) : *Poésie et vérité : deux itinéraires poétiques, Saint-John Perse, Aimé Césaire*, Université Antilles / Guyane, 2001.

CÉRY (Loïc) : *"La meute chasserresse du poète" : les motifs animaliers dans l'œuvre de Saint-John Perse*, Université de Paris IV, 1999.

CHAVIN (Michel) : *Poésie et connaissance dans l'œuvre de Saint-John Perse*, Université de Besançon, 1993.

D'ANGELO (Casimir) : *Théorie de la traduction : Saint-John Perse et sa traduction en finnois*, Université de Provence, 1994.

DEVOUCOUX (Sarah) : *L'Inventaire à forme poétique au vingtième siècle chez Saint-John Perse, Francis Ponge, Jean Follain et Georges Perros, pratiques d'écritures comparées : enjeux, formes et fonctions*, Université de Paris IV, 2006.

FU (Shaomei) : *Le Regard singulier de Paul Claudel, Saint-John Perse, Pierre Loti et Victor Segalen : une appréhension moderne de la Chine*, Université de Paris III, 2005.

GLACET (Aymeric) : *Faire la géographie : les paysages dans l'œuvre de Saint-John Perse*, Université de Lille III, 1997.

HADDAOUI (Nadjla Oumaina) : *Poète et poésie chez Saint-John Perse*, Université de Paris VII, 2003.

HAMDANE (Dima) : *Trois visages caractéristiques de l'exotisme dans la première moitié du vingtième siècle : Saint-John Perse, Victor Segalen et Henri Michaux*, Université de Paris III, 1997.

HENNEBELLE (Céline) : *Saint-John Perse et les dictionnaires : source d'inspiration, collages et création*, Université de Provence, 1996.

HENRY (Marcel) : *Une nouvelle recherche littéraire : la géopoétique de Kenneth White*, Université de Montpellier III, 1994.

JANIN (Claude) : *L'Énonciation chez Saint-John Perse*, Université de Lyon II, 1983.

JANUEL (Christine) : *Musiques pour Saint-John Perse, de la poésie à la musique, musiques inspirées des poèmes persiens*, Université de Paris-Sorbonne, 1998.

JULIEN (Françoise) : *La Bande du quai : Paul Morand, Jean Giraudoux, Paul Claudel, Saint-John Perse, écrivains et diplomates*, Université de Montpellier III, 1999.

LEBRUN (Philippe) : *Poésie et exil au vingtième siècle : Sэфeris, Ungaretti, Saint-John Perse*, Université de Paris III, 1997.

LESIEWICZ (Sophie) : *La Triade chinoise de la poésie française : Claudel, Segalen, Saint-John Perse, mise en évidence d'un réseau littéraire*, Université de Paris IV, 2006.

LIN (Chia-Chen) : *Les Poètes français du vingtième siècle face à la pensée chinoise*, Université de Caen, 2002.

MONOT (Alain Gabriel) : *Saint-John Perse, couleur est poésie*, Université de Rennes II, 2002.

NASRALLAH (Nadine) : *Le Mouvement dans l'œuvre de Saint-John Perse*, Université de Paris X, 1994.

OLINGA (Didier) : *Approche rhétorique de la poésie lyrique : Claudel, Saint-John Perse, Senghor*, Université de Lyon III, 1999.

PROVOOST (Christine) : *Réception de l'œuvre de Saint-John Perse*, Université de Paris III, 1998.

RABATE (Ève) : *L'Espace littéraire de la revue "Commerce" (1924-1932)*, Université de Paris IV, 2003.

RUMEAU (Delphine) : *L'Epos réinventé, épopée et modernité : Walt Whitman, Saint-John Perse, Pablo Neruda*, Université de Paris X, 2003.

STANIVUK (Radivaj) : *La Poésie comme un instrument privilégié de connaissance et la tradition sacrée (P. Claudel, T. S. Eliot, Czeslaw Milosz, O. V. de Lubicz Milosz, Saint-John Perse, F. Pessoa, R. M. Rilke)*, Université de Paris VII, 1994.

VAN DEN BERGH (Carla) : *L'Émergence du verset dans la poésie française du vingtième siècle*, Université de Paris IV, 2000.

Corinne Chesnot
Documentaliste

Dernières publications

En cas d'expédition, ajouter les frais de port et d'emballage,
soit **5,30 €** pour une publication expédiée en France métropolitaine.
Pour l'étranger et les DOM-TOM et/ou en cas d'acquisition
de plusieurs publications, se renseigner auprès du secrétariat.

Souffle de Perse

Revue de l'Association des Amis de la Fondation Saint-John Perse

- **Les numéros :**

- / 1 (1991) • / 2 (1992) • / 3 (1993) • / 4 (1994) • / 7 (1997)
- / 8 (1998) • / 9 (1999) • /10 (2002) • / 11 (2005)
- /12 (2007) : **au prix de 8 €**

- **Le numéro 5/6** (1995-1996) Spécial colloque Aix, décembre 1994, numéro double, «*Saint-John Perse face aux créateurs*» : **au prix de 10 €.**

Cahiers de la NRF consacrés à Saint-John Perse

Gallimard, éditions.

- *Une lecture de Vents*, par Henriette Levillain, n° 18, 2006, 261 p., **15 €.**
- *Saint-John Perse, T. S. Eliot, A. Tate : Lettres Atlantiques*, par Carol Rigolot, n° 17, 2006, 284 p., **17.50 €.**
- *Lettres à une dame d'Amérique : Mina Curtiss 1951-1973*, par Mireille Sacotte, n° 16, 2003, 275 p., **19.50 €.**
- *Saint-John Perse et ses amis américains : Courrier d'Exil*, par Carol Rigolot, n° 15, 2001, 364 p., **17 €.**
- *Lettres d'Asie de Saint-John Perse : Les récrits d'un poète*, par Catherine Mayaux, n° 14, 1994, 297 p., **16 €.**
- *Correspondance avec Dag Hammarskjöld*, par Marie Noëlle Little, n° 11, 1993, 270 p., **16 €.**
- Tous les premiers numéros des *Cahiers de la NRF de Saint-John Perse* sont au prix unitaire et préférentiel de **8 €.**

Catalogues d'exposition

Sauf exception, ils sont au prix unitaire de **10 €**

- *Saint-John Perse et la Mer*, 2003.
- *Nobel en Caraïbe, Centenaire du Prix Nobel*, 2002.
- *Saint-John Perse et le Sud*, 1993.
- *Henri Maccheroni : Proximités Saint-John Perse*, 1991.
- *Pour Fêter une enfance, Saint-John Perse et les Antilles*, 1990.
- *Une amitié littéraire : Valéry Larbaud /Saint-John Perse*, 1991.
- *Regards sur l'Asie, Saint-John Perse, Claudel, Segalen, Malraux, Bacot, Hoppenot, Toussaint*, 1989.
- *Les Oiseaux et l'œuvre de Saint-John Perse*, 1976 : au prix de **5 €**

Les autres éditions disponibles à la Fondation

- *Saint-John Perse*, Textes de Henriette Levillain, Ministère des Affaires étrangères/Association pour la diffusion de la pensée française, 2005. Première approche de l'homme et de l'œuvre : **au prix de 15 €.**
- *Postérités de Saint-John Perse*, Textes réunis et présentés par Éveline Caduc, ILF/CNRS, 2002. Communications du colloque de Nice en 2000 : **au prix de 10 €.**

Merci de bien vouloir régler votre **commande** par chèque bancaire ou postal
à l'ordre de **la Fondation Saint-John Perse.**

Informations pratiques

Fondation Saint-John Perse

CITÉ DU LIVRE - 8/10 rue des Allumettes

13098 Aix-en-Provence Cedex 2

☎ 04. 42. 91. 98. 85 – ☎ 04. 42. 27. 11. 86

Mél : fondation.saint.john.perse@wanadoo.fr

Site Internet : <http://www.fondationsaintjohnperse.fr>

Visiter

- La Fondation Saint-John Perse est ouverte du mardi au samedi de 14 h. à 18 h. pendant toute l'année sauf les jours fériés.
- L'entrée des expositions est libre et gratuite.
- Les membres de l'Association peuvent librement consulter les documents sur place.

Contacts

Béatrice Coignet, Directrice de la Fondation.

Tel : 04 42 91 98 79 ou

Accueil Cité du Livre Tel. : 04 42 91 98 65

Mél. : coignetb@mairie-aixenprovence.fr

Arlette Ventre, Secrétaire-Comptable.

Administration, gestion, subventions et publications

Relations avec les membres de l'Association.

Tel : 04 42 91 98 86 - Fax : 04 42 27 11 86

Accueil Tel : 04 42 91 98 85

Mél : fondation.saint.john.perse@wanadoo.fr

Corinne Chesnot, Documentaliste.

Documentation, expositions, communication.

Tel : 04 42 91 98 87

Mél : c.chesnot@wanadoo.fr

Liste de diffusion *SJPinfo*

On dit *liste de diffusion* comme d'autres disent *forum* ou *news*.

Son but : favoriser les échanges à propos de Saint-John Perse (Alexis Léger, 1887-1975), diplomate et poète, Prix Nobel de littérature en 1960.

Pour envoyer un message à tous les abonnés, enregistrer simplement l'adresse : **sjpinfo@listes.u-picardie.fr** dans le champ "destinataire " de votre outil de messagerie. Un sujet par message s.v.p., à bien préciser dans le cadre "Objet".

A noter que la liste est dite "modérée", au sens où les messages, avant d'être diffusés, sont soumis pour validation à un "modérateur", ceci pour éviter les messages parasites ou inopportuns (messages commerciaux, ou hors-sujet, ou contraires au droit sur la protection des personnes).

Pour s'abonner et recevoir les messages envoyés par les abonnés, aller sur sa page d'accueil sur Internet à l'adresse : <http://listes.u-picardie.fr/www/info/sjpinfo>, cliquer sur le bouton "Abonnement" et déclarer son adresse électronique.

L'abonnement est totalement gratuit.

Il est ouvert aux non-adhérents à l'Association des Amis de la Fondation Saint-John Perse.

Dès le moment où l'on est abonné, on reçoit les messages émis par les autres abonnés et l'on peut soi-même leur adresser un message, depuis son outil de messagerie habituel.

La liste *SJPinfo* a été créée sur décision de l'Association des Amis de la Fondation Saint-John Perse. On trouvera en ligne sa Charte d'utilisation (ou plutôt le projet de Charte, en attente de validation), qui précise notamment ses liens étroits avec l'Association.

Adresse de cette Charte :

http://listes.u-picardie.fr/www/d_read/sjpinfo/ (cliquer sur « Charte »).

La liste *SJPinfo* est actuellement hébergée sur le serveur de l'Université de Picardie Jules Verne mais est appelée à être hébergée sur le même serveur que le nouveau site de la Fondation Saint-John Perse.

La liste compte actuellement (au 16 décembre 2006) 203 abonnés, en France (y compris DOM-TOM) et en Allemagne, Angleterre, Argentine, Australie, Belgique, Brésil, Canada, Chypre, Croatie, Danemark, Espagne, Etats-Unis, Iran, Irlande, Italie, Luxembourg, Maroc, Norvège, Portugal, République tchèque, Sénégal, Tunisie.

En cas de difficultés, pour toute suggestion, adresser un message au modérateur actuel :

Claude Thiébaud, Mél.: claudethiebaut@u-picardie.fr

**Achevé d'imprimer pour le compte de
l'Association des Amis de la Fondation Saint-John Perse
Cité du Livre
8-10 rue des Allumettes
13098 Aix-en-Provence cedex 2
Tél : 04 42 91 98 85 – Fax : 04 42 27 11 86**

Dépôt légal janvier 2007

**Imprimé sur les presses
De l'Imprimerie
Centre Littéraire d'Impression Provençal
Livres, revues, catalogues, brochures.**

**42 , bd. de la Padouane
Artizanord n° 203
13015 Marseille
Tel. 04 91 65 05 01 – Fax. 04 91 65 05 12
Mél. : imprimerieconcept@wanadoo.fr
Site : www.Imprimerie-clip.com**

***Souffle de Perse* n° 12 – Janvier 2007
N° ISBN : 2-911773-03-9
EAN 9782911773037**