

L'exigence graphique, ou l'aventure de la phrase chez Saint-John Perse

Arnaud Bernardet
abernardet@club-internet.fr

« Et ne voilà-t-il pas déjà toute ma page
elle-même bruissante » (*Vents*)

Dans un texte comme *Vents* qui invoque explicitement l'inspiration épique, en soumettant l'aventure de l'artiste à un « nouveau style de grandeur »¹, la poétique de la page participe du « haut verbe » (180) auquel aspire Saint-John Perse. A vrai dire, la question déborde le simple critère de l'aperception par ses aspects immédiatement spectaculaires. L'état manuscrit des quatre chants témoigne déjà de l'attention portée par l'écrivain aux lettres, aux blancs et aux marges comme à la recherche d'un ordre devant la masse des blocs graphiques². De fait, au moment de la première publication en 1946 chez Gallimard, *Vents* paraît sous la forme d'un in-quarto à tirage limité. Dans les notes de la Pléiade, cette édition de luxe est caractérisée par son « grand format » et sa « grande typographie » (1121). Comme pour l'ensemble de la Pléiade, cette œuvre monument dont Saint-John Perse s'est fait un genre, en supervisant, récrivant voire inventant certains de ses textes, la notice de présentation ressortit à une stratégie : l'épithète *grand(e)* est finalement moins descriptive qu'axiologique. La matérialité de l'ouvrage concentre elle-même le « très haut style » (V., 200), elle en donne une preuve supplémentaire. Elle en devient l'emblème.

Avec la page et le poème comme livre, la lecture se situe à un niveau qui n'est plus strictement linguistique et qui détermine pourtant la signification du texte. Ce qui n'autorise pas nécessairement, à rebours, une analyse des phénomènes graphiques et visuels dans l'ordre esthétique, qui résoudrait leurs valeurs par une théorie du sensible³. La page impose, au contraire, un regard du linguistique par le poétique. Elle n'engage pas une simple extension d'un domaine vers l'autre mais une relation plus radicalement conflictuelle entre eux. Si la page apparaît bien néanmoins comme une catégorie spécifique chez Saint-John Perse, c'est qu'elle appartient plus largement à l'épistémologie de l'œuvre. C'est-à-dire qu'étant régulièrement développée dans *Vents*, et sans cesse déplacée et travaillée par les textes, elle constitue le moyen d'une connaissance de l'œuvre en question. En premier lieu, la page inaugure une critique des unités de la tradition linguistique, et spécialement de la phrase : un lien explicitement thématique dans l'épopée persienne. Elle met en crise la vision discontinuiste non seulement liée à la syntaxe de rection et à ses propriétés combinatoires mais également aux limites fonctionnelles qui l'opposent au texte.

Cette critique de la phrase au nom de la page, la ponctuation en est sans doute l'opérateur privilégié, plus encore que l'enchaînement ininterrompu des vers.

¹ OC, p. 15.

² H. Levillain en donne une description générale pour deux manuscrits recueillis à la Fondation Saint-John Perse d'Aix-en-Provence. Cf. *Une Lecture de Vents, Cahiers Saint-John Perse*, n° 18, Paris, Gallimard, 2006, p. 27-30.

³ Ainsi que le propose Anne Herschberg-Pierrot, par exemple, pour les textes du XIX^e siècle, dans *Le Style en mouvement – littérature et art*, Paris, Belin, 2005.

Car la « métrique interne »⁴, ainsi que la qualifie Saint-John Perse, en assurant sa cohésion d'ensemble au poème, y réintroduit cependant une multiplicité de segmentations formelles. En affectant des niveaux aussi différents que la lettre et le mot, la phrase et le texte, la ponctuation neutralise au contraire l'idée même de niveau. Ce qui signifie au moins deux choses. D'une part, la ponctuation ne se réduit pas aux signes de ponctuation. A cet égard, la distinction entre ponctuation noire et ponctuation blanche, qui a pu être proposée pour la poésie moderne⁵, se révèle peut-être plus pédagogique que véritablement heuristique. Elle n'en réaménage pas fondamentalement l'intelligibilité, et risque de surcroît de renforcer le dualisme entre une acception restreinte (syntaxique) et une acception extensive (énonciative) du terme. D'autre part, en s'étendant de la phrase à la page, la ponctuation ne peut pas non plus se comprendre au strict plan iconique. La page s'inscrit, au contraire, dans ce que Saint-John Perse appelle au moment déjà où il écrit *Éloges* « une économie générale du souffle »⁶ : une oralité.

Quelle oralité pour Saint-John Perse ?

S'il existe bien une oralité de la page, ce problème ne se confond pas avec la diction. Saint-John Perse précise même à ce sujet : « Je suis hostile, en principe, à toute récitation poétique ; qui me semble, pour le français tout au moins, limiter ou fausser la portée de l'écrit sur ses multiples voies, concurrentes et divergentes. (Admirable "duplicité" – ou multiplicité – de cette langue française, qui doit à son économie même de pouvoir libérer tant de suggestions simultanées ou associées, les mots y jouant, comme la monnaie, le rôle de signes "fiduciaires".) Et plus particulièrement encore, en ce qui me concerne, je n'ai jamais pu souffrir l'idée de rien lire à haute voix, pas même à moi-même, et j'ignore absolument, comme poète, le son de ma voix. La poésie ne me semble faite que pour l'oreille interne »⁷. L'image de l'oreille interne est une critique directe du courant de la phonétique expérimentale de J.-P. Rousselot, ses essais d'enregistrement et d'analyse au moyen des machines parlantes. L'un de ses disciples, Eugène Landry, dans *La Théorie du rythme et le rythme du français déclamé*, parue la même année qu'*Éloges*, contestait par exemple l'idéologie de la lecture *in petto* dans la tradition littéraire, et valorisait à l'inverse l'oreille externe.

Saint-John Perse prône un mouvement d'intériorisation et de proximité du sujet avec son acte de création. Le rejet vise avant tout une théâtralité de la voix, une scénographie du corps qui serait liée à la « complaisance oratoire » (*id.*). La transparence hiératique à laquelle aboutit cette éviction de l'oral maintient le principe d'une identité. Mais le particularisme de l'individu se double, en l'occurrence, d'un particularisme collectif ou national, inhérent à l'éloge de la langue. Au génie de l'intériorité répond en effet le génie du français, sensible et lisible uniquement dans le texte. Ce que l'écrivain appelle « la portée de l'écrit » superpose bien entendu deux valeurs. D'une part, la puissance et l'impact du discours sur le lecteur réduisent d'autant ceux qu'on prête à la diction en public. D'autre part, la métaphore sous-jacente au terme de « portée » donne à l'écrit les pouvoirs qu'on associe généralement à la voix : mélodie, hauteur, timbre, etc. Le poète abjure désormais toute tentation musicaliste puisqu'il est en possession d'une oralité pleinement réservée à l'écrit.

La lettre à Jacques Rivière du 8 juillet 1910 nuance encore cette distinction : « Je n'aurai, certes, jamais idée de dénier au poème un mystérieux "concours" musical (s'il n'est pas préassigné) : l'inconsciente utilisation du timbre verbal, et la distribution même

⁴ Lettre à Mrs Francis Biddle, 12 décembre 1955, *OC*, p. 922.

⁵ Michel Favriaud, « Quelques éléments d'une théorie de la ponctuation blanche – par la poésie contemporaine », *L'Information grammaticale*, n° 102, 2002, p. 18-23.

⁶ Lettre à André Gide, janvier 1911, *OC*, p. 766.

⁷ Lettre à Henri Peyre, 19 août 1956, *OC*, p. 1076.

ou “composition” de toute une masse aussitôt qu’elle vit. Mais je n’admettrai jamais que le poème puisse un instant échapper à sa loi propre : qui est le thème “intelligible”. » (675). L’auteur se sent alors en droit d’écarter les indéterminations suggestives du symbolisme, au moins dans sa tendance « à demi musicienne » qui « a trop souvent avachi notre langue dans le goût de l’à-peu-près » (*id.*). Si Rimbaud, « le plus amusical, sinon antimusical, de nos vrais poètes », peut lui être préféré, c’est que le poète des *Illuminations* fait preuve d’un « sens insonore » (*id.*). Ainsi, bien qu’elle soit le plus souvent *préassignée* (entre autres, par le retour de schémas isosyllabiques), l’oralité se montre irréductible aussi bien au domaine phonétique qu’au domaine musical.

Dans *Vents*, elle ne s’épuise pas dans la structure rhétorique des laisses ni dans l’amplification de la geste par répétitions et parallélismes. Elle réhabilite plutôt une conception pneumatique de la phrase, qu’avait très différemment exploitée Claudel dans *Cinq grandes odes* et *Cents phrases pour éventails*. A l’ouverture du chant I chez Saint-John Perse, l’écho prosodique reliant « versets » à « vents » puis « vent » et « verbe » (V., 179-180) en est déjà l’indice. Ainsi, la poétique de la page se partage entre deux modalités : la visualité s’y mesure chaque fois à l’oralité. C’est même cette réciprocité dynamique qui définit « l’homme de langage » (208), dans son éloquence et sa capacité prophétique d’expression, à la fois comme « Voyant » et « Écoutant » (230). A travers la page, le poème y relie par ce biais le linguistique à l’anthropologique.

Éthique et politique : la « lourde phrase humaine »

La page ouvre donc une conception empirique du langage, qui implique une théorie du sujet, mais à laquelle la notion codée de phrase, dans son versant logique et grammatical, au moins, semble résister. S’il existe pourtant une autre rationalité de la phrase dans *Vents*, cela tient d’abord au fait que la phrase est un mot d’auteur, un mot virtuellement théorique chez Saint-John Perse, une notion dont l’emploi métatextuel, comme « style » ou « parole », met déjà à découvert certains des enjeux liés au mode de signification du poème.

Au chant IV, 4, l’auteur évoque ainsi « la lourde phrase humaine, pétrie de tant d’idiomes » devant laquelle les hommes de sa « race » sont « seuls à manier la fronde de l’accent » (241). En s’attachant à une vision mythologique, la diversité de Babel, c’est l’existence des conventions linguistiques et l’arbitraire du signe qu’a en charge la phrase. D’un côté, l’accent y devient une source de motivation de la langue à travers ses constituants ; de l’autre, il s’impose comme un phénomène universel. La représentation de la phrase devient inséparable du rythme qu’elle met en œuvre. L’écho qui associe « fronde » et « phrase » en fait une entité privilégiée qui se présente à la fois comme la cible du discours et le cadre de sa réalisation.

Sans doute n’exclut-elle pas la référence à la métrique antique, largement prégnante dans l’œuvre depuis l’essai de traduction des *Épinicies* de Pindare par l’auteur autour de 1904-1913⁸. De fait, on le sait, à part *Écrit sur la porte* et *Images à Crusoé* datés de 1904, la totalité des textes de Saint-John Perse est mesurée. Mais l’idée d’*ictus*, de coup, qui en ressort ici, ne se comprend alors qu’en lien avec la danse et le chant : « – Et du talon frappée, cette mesure encore au sol, cette mesure au sol donnée » (V., 247). L’image de la tonique reste étroitement solidaire de la fonction elle-même accentuante du tiret qui affecte le jonctif « et » et se déploie en série à travers la terminaison des deux participes : « frappée », « donnée ». L’énergie communiquée à la phrase se marie sans doute plus largement aux postulats d’une

⁸ Sur les problèmes concrets de conversion entre métrique quantitative et métrique syllabique chez Perse, je renvoie à l’article important de Carla van den Bergh, « Saint-Léger Léger, l’inspiré de Pindare ? », *Souffle de Perse*, 11, 2005, p. 28-47.

philosophie vitaliste, jamais démentie, que Saint-John Perse a puisée à la fois chez Nietzsche et Bergson⁹.

D'évidence, cette rythmique de la phrase, qui inclut et la mesure et l'accent, contraste avec « l'ariette de boudoir » et les « grâces mortes du langage » (246). Au-delà de l'opposition sexuelle dont l'extrait joue entre « filles » et « jeunes hommes » (*id.*), l'allusion va probablement aux *Romances sans paroles* de Verlaine, spécialement à « Ariettes oubliées, V », ainsi qu'à sa postérité symboliste. Pour Saint-John Perse, la phrase désigne plutôt une éthique, à travers cette « parole de vivant » (196) qui s'invoque elle-même dans un mouvement à perpétuer indéfiniment. Elle vise enfin « le ton d'une modulation nouvelle » (193) : l'inouï est le nom de l'inconnu que le sujet recherche dans le langage, qu'il lui faut inventer. Mais la phrase contient aussi une politique. A ce titre, l'étonnante et persistante métaphore, « l'abeille du langage » (241), est déjà active au chant II, 4 avec le « rucher de sa parole » et le « peuple des mots » (208). Au fil du texte, elle met en débat la dimension de l'intersubjectivité, les formes de socialité du poème. Car c'est de l'action du rythme que semble dépendre l'avènement de tout principe collectif, originellement soumis à une antinomie irréductible entre « les hommes du nombre et de la masse » et « les hommes de ma race » (241). La paronomase entre « masse » et « race » installe électivement le sujet, Narrateur, Chaman ou Poète, en médium de la communication¹⁰.

De l'« Avant-dire » au « redire »

C'est dans ce contexte que se produit une inflexion de la phrase vers le signe au nom du message. Le poète se tient bien sûr en mage romantique « sur la chaussée des hommes de son temps » (V., 229). Le changement des prépositions précise alors la nature de cette relation : « avec nous » devient aussitôt « parmi nous » (*id.*). Elle évolue du détachement à une solidarité plus fusionnelle, sans que l'altière individualité du créateur renonce toutefois à son statut sacré d'exception. En l'occurrence, la dimension de l'altérité dans le langage ne se comprend pas sans l'« occupation » à laquelle se destine le sujet, une véritable opération de déchiffrement : « mise au clair du message » (*id.*). Dans la laisse, le réseau consonantique qui unit « mise au clair », « message », « illumination » et « la chose même » manifeste le primat du signifié et l'immédiateté du référent contre l'opacité de « l'écrit » (*id.*). A la fois herméneute et traductrice du monde, l'instance devient « bilingue » (213). Sa parole s'inscrit alors dans le dualisme du « langage clair » et de « l'équivoque » (*id.*).

La poétique du langage ne se résume pas cependant chez Saint-John Perse à cette alternative, mais se tourne inversement vers des « hommes nouveaux » aux « façons nouvelles » (249). A l'épreuve des vents, c'est à la fois « l'horreur de vivre » et « l'honneur de vivre » (*id.*) qu'enseigne et exalte l'écrivain : les polarités et les contradictions déchirantes qui donnent à la fragilité de la condition terrestre le principe de sa noblesse. Là où « façons » se mêle prosodiquement à « forces » (*id.*), le mot dans le chant III se relie plutôt à la locution « face au vent » (217). Il n'est pas d'usages ni de mœurs entre les hommes qui ne supposent en même temps le goût du risque ou le sens de l'action. L'humanisme, s'il doit se définir, naît de la confrontation des hommes avec les éléments et le *cosmos*, c'est-à-dire finalement d'une confrontation avec eux-mêmes. Ainsi, la parole est une attitude qui conjugue la *valeur* (dans son acception esthétique) aux *valeurs* (dans son acception collective) au sens où, se réalisant comme phrase, elle transforme nos modes d'être ensemble.

Cette représentation de la phrase se rapporte chez Saint-John Perse à un agencement particulier de la typographie et des blancs. Dans *Vents*, la « page » entre immédiatement

⁹ Colette Camelin et Joëlle Gardes-Tamine, *La « Rhétorique profonde » de Saint-John Perse, op. cit.* p. 210-211.

¹⁰ Elle n'est pas étrangère au statut de l'exilé solitaire, celle « de tout meneur d'hommes ayant à remplir en ce monde une mission », lettre à Mrs Francis Biddle, 6 novembre 1940, *OC*, p. 899.

en écho avec « *paraphe* » (207) : c'est la question même de la signature, soit l'invention d'une identité dans l'écriture. Le poème en interroge le devenir sur le mode de l'écoute : « Vous qui nous entendrez au tournant de ces pages » (234). L'expression *au tournant de* réactive l'origine verbale du mot, et décrit la lecture future comme un processus en cours, effet que renforce l'emploi du déictique (*ces*), l'instance considérant depuis le présent de l'énonciation son ouvrage se composant et recomposant sous ses yeux. C'est que la page matérialise la dynamique discursive de la phrase : elle se place elle-même entre « l'Avant-dire » (199) et le « redire » (186).

Au-delà du célèbre « Avant-dire » de Mallarmé qui précède le *Traité du verbe* de René Ghil, l'infinitif chez Saint-John Perse s'en réfère plus précisément à un usage propre à la période symboliste. Autour des années 1880-1900, le verbe *dire* combine à la fois une définition oraliste, liée à la lecture et à la déclamation, et une définition critique, opposée à *parler*. Dire n'est pas le verbe de la communication mais de la signifiante¹¹. De la préposition (*avant*) au préfixe itératif (*re-*), le lien de la phrase et de la page dans *Vents* semble s'orienter différemment, vers une logique de la réénonciation : le cycle des anaphores, des parallélismes mais aussi des discours rapportés et des citations entre guillemets où la voix du poète ne cesse de relancer ou de contredire la voix du narrateur. En fait, tandis que « l'Avant-dire », dans sa forme composée et substantivée, convoque de « grandes pages liminaires » (V., 199), l'acte de « redire » qui conserve, au contraire, un emploi pleinement verbal, s'associe immédiatement à « regard » (186). Dans l'un et l'autre cas, l'interaction de la phrase et de la page n'a de sens qu'à l'intérieur d'un « enchaînement » (181), d'un « déroulement » (199), ou encore d'un « mouvement » (233). Elle met en œuvre une pensée du continu dans le langage, une pensée du phrasé.

L'espace et le nombre

Si la ponctuation de page convertit la phrase en phrasé, elle ne se confond pas néanmoins avec la *dispositio* du poème. Cette suite de quatre chants obéit, en effet, à une division numérique, égale et symétrique, des sections : 7, 6, 6, 7. L'emploi distinctif des chiffres romains puis de la numérotation arabe, à ces deux premiers niveaux, manifeste le sens de la hiérarchie des unités graphiques. Il y a une évidente homologie avec l'organisation des laisses elles-mêmes où s'observent des régularités similaires. Le blanc sépare différentes séquences tout en laissant apparaître simultanément le mode de regroupement des versets. Ainsi, en II, 5, les laisses s'enchaînent du début à la fin sous l'espèce de deux versets. La récurrence de ce principe binaire instaure alors une identité formelle, que la phrase enjambe les deux versets grâce à une ponctuation ouverte (une virgule) ou se trouve au contraire bornée par un point final ou un point d'exclamation.

Cette logique du nombre n'est sans doute pas étrangère à la métrique interne des versets eux-mêmes. Car elle tend vers une périodicité reconnaissable, instaurant en quelque sorte une mesure de la mesure. En IV, 4, les quatre premières laisses comportent toutes trois versets tandis que les deux suivantes se dédoublent en six versets chacune, et le texte se clôt en revenant à l'ordre primitif par trois séquences de trois versets. La relation numérique ne ressortit plus seulement à l'équivalence mais à la proportion. Dans l'ensemble, *Vents* se distribue assez fréquemment en groupes de deux à cinq voire six versets. Au-delà, le poème exploite une dispersion visuelle et dissout alors la pertinence du nombre, sans aller pour autant vers l'aléatoire. Dans ses régularités les plus ostensibles, cette logique peut toutefois sensiblement varier, ce qui signifie aussi que la systématique du texte excède à terme cette combinatoire des nombres.

¹¹ Voir à ce sujet, Gérard Dessons, *Maeterlinck, le théâtre du poème*, Paris, Laurence Teper Éditions, 2005, p. 131-133.

Ainsi, la séquence III, 6, a cette particularité de commencer par une laisse de cinq versets suivie d'un verset isolé par des blancs et placé entre parenthèses. Le procédé s'inverse ensuite puisqu'une nouvelle laisse se développe, cette fois, en six versets dont le dernier est lui aussi encadré par des parenthèses. Cet exemple appelle plusieurs remarques. D'une part, il inscrit au centre de la page la continuité du blanc à l'ordre des signes ponctuels ; il en réalise la solidarité. D'autre part, il met en scène un double signe (les parenthèses) qui appartient à ce que Nina Catach appelle les marques séquentielles¹². Ces segments libres n'ont pas le même statut que le point-virgule ou le point d'interrogation dont le rôle syntaxique ou intonatif reste capital pour la phrase. C'est la valeur d'indépendance des parenthèses que retient ici l'écrivain : « (Ainsi quand l'Officiant...) », « (Et ne l'ai-je pas dit ?...) » (V., 229). En l'occurrence, l'espace digressif est tantôt comparatif tantôt réflexif. Il ne s'agit pas de l'indépendance classique d'un constituant interne par rapport au reste de la phrase ni même, comme on serait tenté de le croire, de l'indépendance d'une phrase ou de plusieurs phrases par rapport au texte. Car ce qui vaut pour la phrase s'applique ici simultanément au verset face à la laisse. Autrement dit, la technique soustractive des parenthèses décèle une véritable convergence : le devenir commun de la phrase et du verset au sens où l'une procède de l'autre, et réciproquement.

Rythmique de l'alinéa

C'est l'alinéa qui contribue banalement à l'unité du verset comme le blanc délimite le corps des lisses. Mais dans l'économie de la page, il ne ressortit pas simplement à une convention typographique. Le retrait devant la marge de gauche participe au contraire d'une rythmique, et devient une marque à part entière.

Une étude comparative montrerait aisément ce qui distingue *Vents* à ce niveau des premiers textes de Saint-John Perse, spécialement *Éloges*. Les faits sont bien connus. La disposition graphique du recueil de 1911 porte directement atteinte à la cohésion de la phrase. Dans « Pour fêter une enfance », par exemple, l'alinéa scinde un tour présentatif, laissant en suspens le pronom adverbial, (« il y / avait », 25), ou sépare un pronom personnel, normalement conjoint, du noyau verbal (« comme je / pleure », 26). Claudel avait eu recours à cette technique dans *Cinq grandes Odes*. Elle s'inscrit, en outre, dans la continuité des expérimentations vers-libristes et même du vers métrique postromantique qui avait régulièrement disposé en positions, césurale ou finale, de décasyllabe ou d'alexandrin des prépositions ou des déterminants¹³.

En fin de vers ou de verset, la coupure graphique engendre une pause accentuelle inattendue. Cette configuration inédite transforme en discours le statut usuel du mot en langue. Car « je » ou « y » ne sont pas autonomes au plan syntaxique, et normalement désaccentués au profit des deux zones verbales qui suivent, « avait » et « pleure ». On assiste donc à un véritable mécanisme de *déclitisation*¹⁴. De fait, il s'agit dans les deux cas de mots grammaticaux, ce qui implique la chose suivante : qu'en étant accentués, leur opposition aux unités lexicales n'a plus la même pertinence. Le poème par le verset fait entendre des mots que jusqu'alors dans la langue on n'entendait pas. La double antinomie, classique entre mots pleins et mots vides, moderne entre morphèmes et lexèmes, devient caduque.

¹² *La Ponctuation, histoire et système*, Paris, Presses Universitaires de France, collection « Que sais-je ? », 1996, p. 72.

¹³ Ces faits ont été recensés et analysés par Benoît de Cornulier dans *Théorie du vers*, Paris, Éditions du Seuil, 1982.

¹⁴ J'ai étudié ce phénomène dans le vers syllabique de la fin du XIX^e siècle dans « Rythme et contre-accent chez Mallarmé », Franck Neveu (dir.), *Faits de la langue et sens des textes*, Paris, Sedes, 1998, p. 253-275 ; « Laforgue ou la sémantique de l'associativité », F. Neveu (dir.), *Des noms : nomination, désignation, interprétations*, Paris, Sedes, 2000, p. 165-185.

Nettement moins audacieuses, les discordances dans *Vents*, ménagent dans l'ensemble les principales articulations logiques et syntaxiques, ce qui ne signifie pas non plus que les tensions critiques entre la page et la phrase ont disparu. Les segmentations visuelles obéissent à une autre cohérence. Elles interviennent, par exemple, entre le sujet et le verbe : « Et les aurores descendues des fêtes boréales, aux mains de l'habilleuse, / N'ont pas encore changé leur jeu de lingerie. » (V., 188). La division s'étend du verbe à ses différents arguments : « Ivre, plus ivre, disais-tu, d'avoir renié l'ivresse... Ivre, plus ivre, d'habiter / La mésintelligence. » (185). L'hésitation se fonde à la fois sur l'emploi absolu du verbe et la nécessité du complément. Moins sensible, cette double lecture est en vérité déjà opératoire dans le syntagme précédent, entre « ivre » et « d'habiter ». Dans les deux cas, le texte tire donc profit de la transitivité de l'élément recteur (adjectif ou verbe). Mais il établit aussi du même coup une corrélation entre deux aspects différents de la ponctuation, virgule et alinéa.

Certains versets théâtralissent la technique du rejet comme en IV, 1 où elle repose sur l'insertion de syntagmes adventices qui retardent l'apparition du complément d'objet direct :

Si vivre est tel, qu'on s'en saisisse ! Ah ! qu'on en pousse à sa limite,
D'une seule et même traite dans le vent, d'une seule et même vague sur sa course,
Le mouvement !... (233)

D'un côté, il s'agit de circonstants qui donnent au procès une indication de modalité, en la chargeant d'ailleurs d'une importance au moins égale au procès lui-même ; de l'autre, la brisure syntaxique et graphique qui traverse la laisse semble aussitôt compensée par la cadence binaire du verset médian : « D'une seule et même... ». Autrement dit, la poétique de la page est ici révélatrice de deux espèces de rythmes : le premier, associé à la typographie ; le second, lié plutôt à la rhétorique¹⁵. De fait, alors que le premier et le dernier versets se scandent aisément, 8 / 8 et 4, il n'en va pas de même de la zone intermédiaire (« *D'une seule et même traite dans le vent* », etc.) où la multiplication des « -e » atones rend complexes une division stable et une équivalence syllabique conforme à l'ensemble de la laisse ou de la section.

De la ligne

La rythmique de l'alinéa détermine assurément l'unité du verset, elle ne dit rien quant à sa dimension que met pourtant au jour un conflit essentiel avec la ligne. En effet, l'une des difficultés majeures que le verset pose à l'analyse tient au fait qu'il peut ne pas s'arrêter. Il n'est pas borné *a priori* comme l'est dans la tradition poétique le *versus* qui implique par contre un retour régulier à la ligne, une démarcation liée entre autres aux contraintes du nombre. Or *Vents* joue d'une telle élasticité graphique que certaines composantes comme en II, 4, par exemple, ressemblent, même mesurées et scandées, à des paragraphes de prose. C'est que, autant la ligne est adéquate au vers et au vers-libre, autant le verset, comme le rappelle Gérard Dessons, est fondé inversement sur « un principe de non-limitation » au sens

¹⁵ Faut-il voir dans cet usage du parallélisme, comme chez d'autres praticiens du verset, l'influence même indirecte des traductions de la Bible ? Comme le rappelle Henri Meschonnic dans *Critique du rythme* (Lagrasse, Verdier, 1982, p. 469), le verset hébraïque ne connaît pas l'opposition entre prose et vers, et pour cette raison a largement embarrassé lecteurs et traducteurs. C'est l'évêque Robert Lowth qui, en 1753, dans ses *Praelectiones de Sacra Poesi Hebraeorum*, y introduit le principe du parallélisme comme substitut de métrique. Cette position a néanmoins fait école puisque, en 1810, lorsque Mme de Staël présente dans *De l'Allemagne* les travaux de Herder, spécialement son *Esprit de la poésie hébraïque* (1782-1784), elle s'accorde avec l'auteur pour voir dans cette règle une des sources du caractère littéraire des Écritures Saintes. La question vaut d'être posée, même dans le cas de Saint-John Perse, et il y aurait lieu de reconstituer avec davantage de précision l'histoire de l'assimilation occidentale du verset biblique, d'en évaluer exactement la portée pour le parallélisme dans les traductions de l'hébreu au XIX^e siècle en vue des formes poétiques modernes.

où « sa mesure est celle d'une énonciation »¹⁶. Qu'il soit inférieur, égal ou supérieur à la ligne, dans chaque cas, ses frontières sont empiriques. C'est parce qu'il s'organise par un phrasé qu'il est à ce point mouvant et imprévisible : il décide chaque fois où il commence, où il finit.

Cela posé, la ligne ne représente pas aussi simplement une forme minimale du verset dans *Vents*. En outre, il faut distinguer entre les lignes qui sont intégrées aux laisses et celles qui en sont au contraire détachées. Le passage d'un cas à l'autre n'est pas d'ailleurs exclu. Du chant I, 4 au chant I, 7, il en va ainsi de la suite « S'en aller ! S'en aller ! Parole de vivant ! » (187 et 196). Dans cette perspective, il s'agit moins d'un fait de répétition que d'une nouvelle énonciation. Le même patron syntaxique se retrouve en séquence préliminaire du chant III, 4, mais s'il s'agit encore d'un infinitif prédicatif, à valeur peut-être moins exclamative que jussive, il se révèle, en revanche, inséparable de marques prosodiques :

// 1 0 2

○ ○ — ○

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

L'attaque qui porte sur l'initiale consonantique en /s/, en partie motivée par la reprise intonative, se double dans la chaîne parlée d'un contre-accent fondée sur l'itération du /t/ et du /e/. Le rythme se désigne comme un corps en acte, dans l'urgence et l'impulsion. Saint-John Perse l'associe à la vitesse, une relation qui déborde la simple substitution lexicale de « s'en aller » à « se hâter ». Si la parole se veut à la fois gage et attestation, c'est qu'elle se porte au-devant des autres.

Soustraite à l'unité spatiale des laisses, la ligne est donc continue au blanc et à l'alinéa. Sans doute se rapporte-t-elle régulièrement à des localisations stratégiques dans le texte, débuts et fins. Dans tous les cas, elle contribue à visualiser l'audible, à rythmer le visible. Du moins, cette réciprocité fonde-t-elle précisément la critique de la phrase comme il apparaît en IV, 1 :

Vous qui nous entendrez un soir au tournant de ces pages, sur les dernières jonchées d'orage, Fidèles aux yeux d'orfraies, vous saurez qu'avec vous

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

En apparence, le décrochement se situe à la jonction de deux niveaux propositionnels qu'il ne semble pas contester, ce que confirme d'autant la présence du syntagme circonstanciel, resté en suspens, « avec vous », par nature mobile et facultatif. Mais une autre lecture est légitime qui considère, en tension, l'autonomie typographique de la subordonnée complétive comme le moyen de mettre en cause une telle hiérarchie.

En perdant son statut de sous-phrase, l'énoncé ne s'apparente pas simplement à une proposition indépendante, ce qui reviendrait à logiciser de nouveau le procédé poétique. L'hypothèse la plus féconde est que l'agencement spatial prend plus radicalement à revers le dualisme grammatical entre phrase simple et phrase complexe, et le neutralise. Au sens de nature syntactico-logique, fondé sur les critères de rection, d'asymétrie et d'enchâssement de la phrase-proposition, la ligne oppose un autre régime de la signifiante.

L'excroissance du tiret

Le tiret dans *Vents* en est sans doute l'une des caractéristiques majeures, plus encore que les points de suspension qui sans cesse miment l'inachèvement du propos. En continuité

¹⁶ *Rythmique de Saint-John Perse*, thèse de doctorat, Université de Paris VIII, Saint-Denis, 1988, p. 350.

avec la ligne, il est le signe intégrateur par excellence des segments syntaxiques au dispositif global de la typographie.

S'il réalise l'intrication complexe de la phrase et de la page, c'est en contribuant d'abord à une surponctuation du texte. En valorisant ensuite une démarche à contre-courant d'une partie de la modernité littéraire, que l'auteur dans son hommage à Léon-Paul Fargue réduit à « l'esthétisme » et à « la mode » (526). Saint-John Perse vise, sans le déclarer ouvertement, les essais de déponctuation chez Apollinaire ou la sous-punctuation généralisée à la manière de Reverdy. Quoique le tiret présente indéniablement une « fonction littéraire où l'exigence de l'œil rejoint celle du souffle et de l'oreille » (*id.*), dans *Vents* l'emploi en est aussi étendu que multiple. Le texte offre, bien sûr, des occurrences assez traditionnelles : tirets doubles à valeur de parenthèse ou d'incise (V., 208), tirets simples à valeur de commentaire (190). Ce sont pour l'essentiel des propriétés énonciatives qui font de ce signe l'indicateur du passage au discours rapporté (182) ou de l'alternance récit / discours (233), centrale dans la progression narrative de l'épopée.

Le tiret n'apparaît en fait comme un marqueur privilégié de la subjectivité qu'en transférant aussitôt le domaine de l'énonciation vers celui de l'oralité. En III, 3, il inaugure laisse et verset : « – Et l'Exterminateur au gîte de sa veille, dans les austérités du songe et de la pierre... » (223). Disposé après le blanc et l'étoile, il redouble l'alinéa lui-même. Dernier mouvement du texte, il installe une indéniable symétrie avec « Et le Monstre qui rôde au corral, l'Œil magnétique en chasse parmi d'imprévisibles angles, menant un silencieux tonnerre dans la mémoire brisée des quartz » (222-223). L'action du rythme, liant « *et* », « magnétique », « imprévisibles », « mémoire » et « brisée », coïncide avec une attitude à la fois de fascination et de dénonciation devant la terreur atomique, exhaussée au rang d'une vision tératologique et mythologique. Mais la configuration la plus singulière reste le tiret de fin de verset comme en I, 5 : « Que si la source vient à manquer d'une plus haute connaissance, / L'on fasse coucher nue une femme seule sous les combles – » (188). La ponctuation tente moins une espèce de clôture qu'elle ne suscite au contraire le prolongement et partant l'indéfinition de la parole, ce que confirme par la suite l'emploi de l'adverbe, « Là même où furent... » (*id.*).

En II, 2, le signe se déplace encore à l'intérieur de la ligne, qu'il départage en deux segments de 8 et 6 syllabes :

1 2 3 //

o o o — o o o — o o o o o —

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

Sa position s'apparenterait à celle d'une césure à l'intérieur d'un vers composé, peu courant, il est vrai, dans la tradition lyrique, mais représenté cependant en alternance avec la scansion 6-8 pendant la période symboliste et post-symboliste. Aussi, lorsque Saint-John Perse parle à propos de *Vents* de « versification précise bien qu'inapparente »¹⁷, la ponctuation est peut-être une manière de mettre à nu le procédé et de le rendre visible justement. Surtout, le tiret accompagne le jonctif « et » comme il le fait en ouverture de verset : il y a là une indéniable homologie. L'accent d'attaque qui en résulte se marie au retour prosodique du /t/ qui figure également en finale syntaxique dans « plénitude » et « mutisme ». Dans le vis-à-vis qui unit le sujet au monde, c'est le rythme qui a en charge dans le langage la dimension du silence comme infini.

¹⁷ Dans sa lettre à Mrs Francis Biddle du 12 décembre 1955, déjà citée.

La perspective est celle d'une impossible conclusion de la parole qui ne se désignerait plus qu'à travers sa propre historicité : un présent sans cesse recommencé devant le réel à sonder et à signifier. Si la dominante du poème est au tiret ouvrant, cela s'explique par ce que, même fragmenté ou interrompu, le dire trouve dans la ponctuation un ressourcement continu. Les différents points d'incidence du tiret le montrent, depuis les fins de ligne jusqu'aux syntagmes internes de phrase. En III, 4, il motive une relation d'énumération :

Avec son peuple de servants, avec son peuple de suivants –
Le Puisatier et l'Astrologue, le Bûcheron et le Saunier,
Le Savetier, le Financier, les Animaux malades de la peste [...] (224)

Le peuple en question se trouve décliné sous l'espèce d'une liste où la ponctuation de mot, par la majuscule, prend le relais du tiret. Or ce mécanisme organise couramment le mode d'enchaînement des constituants de la phrase comme il apparaît en III, 2 :

Et avec eux aussi les hommes de lubie – sectateurs, Adamites, mesmériens
et spirites, ophiolâtres et sourciers... (220)

Sans doute illustre-t-il cet « art de nommer » (675) auquel Perse identifie l'art d'écrire, et un goût prononcé pour la syntaxe substantivale. Bien que l'attitude soit au réalisme linguistique, répertoriant mots et choses, sur le modèle du dictionnaire et des nomenclatures, la ponctuation est aussi ce qui spécifie le signe dans l'ordre de la phrase.

Le fait que le tiret soutient, en apparence, une relation hyperonymique entre « hommes de lubie » et « sectateurs », « Adamites », « mesmériens » ou « spirites », etc., ne démontre rien quant à l'usage particulier de l'élément ponctuant qui, en cette fonction, aurait pu fort bien être remplacé par les deux points ou la virgule. C'est l'amplitude rythmique du tiret qui intéresse plutôt Saint-John Perse puisqu'il en généralise la pratique à d'autres nœuds syntaxiques du texte. Son rôle ne se limite plus alors à une distribution ordonnée des constituants lexicaux. Il représente le temps fort de la phrase, cette « fronde de l'accent » (241) dont parle le chant IV, 4, la tonique : « C'étaient de très grands vents sur la terre des hommes – de très grands vents à l'œuvre parmi nous » (249). Il s'impose moins comme un moyen supplémentaire à l'amplification qu'il ne définit la phrase comme une reformulation en acte, lui donnant valeur de gestuelle. Il met donc en jeu la corporéité même du dire.

La « parole brève »

C'est dans ce cadre que le tiret met en écoute des tensions propres à générer le « grand jeu des timbres » (195), comme l'appelle Saint-John Perse, un récitatif qui se révèle d'autant plus nécessaire quand il advient dans des versets assimilables à des paragraphes en prose :

Je me souviens du haut pays sans nom, illuminé d'horreur et vide de tout sens.
Nulle redevance et nulle accise. Le vent y lève ses franchises ; la terre y cède son
ânesse pour un brouet de pâtre – terre plus grave, sous la gravitation de femmes lentes
au relent de brebis... Et la Montagne est honorée par les ambulations des femmes et des
hommes. Et ses adorateurs lui offrent des fœtus de lamas. Lui font une fumigation de
plantes résineuses. Lui jettent à la volée des tripes de bêtes égorgées. Excréments
prélevés pour le traitement des peaux. (IV, 2, 235-236)

Le tiret prend place dans le segment le plus long, mais aussi le moins homogène sous l'angle de la ponctuation puisqu'il se compose de trois membres. La phrase est ici inséparable d'une dynamique de la division. D'un côté, le point-virgule sépare deux séquences antithétiques, où les éléments se repoussent et entrent en conflit : « le vent » et « la terre ». Le déséquilibre de volume est sensible au plan métrique : 8 / 8 / 6. De l'autre, le tiret interromp de nouveau la phrase et déjoue l'allure périodique qu'elle pourrait éventuellement

prendre. La dernière séquence n'est qu'une expansion qui demeure elle-même irrésolue et incomplète. Les points de suspension l'orientent alors vers l'emploi contradictoire d'un double « et » de relance que contrarie à son tour la syncope du point final à trois reprises.

Ainsi, le tiret est moins le nom d'un signe privilégié dans *Vents* que le terme central d'un système démarcatif dans lequel s'insèrent et agissent les autres éléments de ponctuation. Les ruptures signifiantes qu'il installe grâce à eux dans la chaîne discursive organisent les principales séries prosodiques du texte : le double réseau /t/ et /r/ se dégage du contre-accent enjambant « pâte » et « terre » tandis que les différents points motivent des faits d'attaque, consonantiques avec /n/ dans « Nulle » ou /l/ dans « Lui », vocaliques avec /e/ dans « Et ». Ces thèmes sonores, pour reprendre une expression de Ferdinand de Saussure, sont tout à la fois la manière de dire et de signifier du poème : la série en /r/ associe entre eux les termes juridiques ou religieux, en restituant les ambiguïtés du culte païen ; la série en /t/ se rapporte au contraire aux termes géologiques ou biologiques, alliant le règne animal et végétal à l'ordre humain.

La phrase excède donc les repères graphiques (majuscule, point) qui l'encadrent artificiellement, de même qu'elle échappe à la structure distributionnelle qu'elle est censée réaliser. Entre ponctuation et syntaxe, elle désigne cette « parole brève, comme éclat d'os » (190). Cette représentation corporelle du langage, véritable *topos* de la ponctuation¹⁸, implique à la fois cassures et articulations, exactement le commentaire que Saint-John Perse donne de la typographie de Fargue, en évoquant des « jointures disjointes » (526). La phrase n'est à ce point problématique que parce qu'avec la page son unité se reconfigure sans cesse par démembrements et remembrements successifs. Elle n'a pas d'autre définition que son indéfinition même dans l'ordre empirique qui est le champ singulier du texte, au sens où le texte n'est à son tour que la phrase qu'il s'invente – spécifiquement, sous la forme ici d'un « enchaînement d'ellipses, de raccourcis, de contractions, et parfois même de simples fulgurations, privés de toute transition »¹⁹ : là où le continu de l'oralité se conjugue à la densité du sens. Cette densité, l'écho reliant en I, 6 « parole » à « pied » (190) lui attribue élan et allure ; orientée « sous l'angle de sa course » (*id.*), conçue comme chevauchée, elle est l'épique même. Telle est l'exigence graphique de Saint-John Perse : une aventure de la phrase.

¹⁸ Voir Jacques Dürrenmatt, *Bien coupé mal cousu*, Presses Universitaires de Vincennes, Saint-Denis, 1998.

¹⁹ Lettre à Mrs Francis Biddle, 12 décembre 1951, *OC*, p. 921.