

ANABASE: ANALECTURE

«La terre ici, à l'infini, est le plus beau simulacre de mer qu'on puisse imaginer».
S.-J.P.

La similitude du titre de l'oeuvre de Saint-John Perse avec celle de Xénophon induit le lecteur à y déceler une possible identité de thèmes, éventualité que l'étymologie du terme vient renforcer puisqu'il désigne une expédition à l'intérieur des terres, une chevauchée. De la sorte, il est difficile de concevoir une «anabase» d'où le guerrier, le héros ou le conquérant seraient absents. Mais, y a-t-il une lutte, une conquête, dans le poème qui nous occupe? S'il y a une conquête, elle ne vise pas la soumission, l'assujettissement mais l'accès à un espace nouveau. En effet, *Anabase* est un parcours spatial qui dépasse l'action même, le mouvement, et dont la force n'est pas dans la gloire, mais ailleurs.

D'un autre côté, la composition, le rythme et le thème de cette oeuvre obéissent à un grand principe organisateur où se donnent rendez-vous l'histoire d'une civilisation, la nature et la quête spirituelle.

Anabase est divisé en trois parties, structure qui, de fait, contient deux grands ensembles: une partie centrale (de I à X) et deux Chansons qui encadrent l'oeuvre. Cette présentation ternaire n'est pas à négliger puisqu'elle est significative d'une démarche intellectuelle qui imprime un jeu de relations entre les trois parties. Exercice logique de la pensée mais en même temps illustration concrète du principe, le poème chante, de façon symbolique, le retour à l'unité, la totalité en mouvement.

Anabase nous parle d'une aventure humaine qui est aussi une aventure spirituelle, une quête. L'histoire devient le point de départ, l'appui (base) de la représentation d'un grand principe universel (cycle animé d'une progression dont la fin renvoie au début (ana-).

Dès le début de la Chanson préliminaire, l'homme, par l'emplacement textuel dont il jouit, est au centre du poème. Indéfini («un homme»), sans nom propre, il est, par déduction, l'«Etranger». Déduction née de la quasi-juxtaposition de trois termes dont le troisième («Qui passait») dans sa redondance par rapport à un des sèmes contenus dans «étranger», souligne le trait principal de cette figure. Mais à ce signe distinctif —le passage, le mouvement— qui le caractérise, ainsi que la gaieté («Qui riait»), de manière continue et générale à l'aide de la valeur aspectuelle exprimée par l'imparfait, s'ajoutent d'autres actions ponctuelles: dans le passé («il mit»), dans le présent accompli («il a mis») et dans le présent («il nous parle»). Ces actions s'inscrivent dans un temps, dans un espace et supposent un récepteur.

A première vue, l'attention du lecteur est intensément frappée par la répétition de certains syntagmes, répétition qui introduit non seulement un rythme mais aussi une thématique. Il est évident, par ailleurs, que ce retour des éléments textuels ne se fait pas de façon strictement symétrique ou régulière. Au contraire, il contient des variantes qui contribuent à la progression dynamique du poème. En effet, la phrase où s'insère la première action de l'Etranger («Un homme mit des baies amères dans nos mains») appartient à un ensemble dont nous excluons pour le moment le premier membre («Il naissait... bronze»), exprimé de façon presque identique au cours du dernier paragraphe:

1. «Un homme mit *des* baies amères dans nos mains. Etranger. Qui passait. Et voici *qu'il est* bruit...».

2. «Un homme mit *ces* baies amères dans nos mains. Etranger. Qui passait. Et voici *d'un grand* bruit...».

L'identité est brisée par la transformation de «des baies» en «ces baies», ce qui indique, grâce au passage de l'indéfini au démonstratif, une actualisation dans un espace qui appartient au présent de l'énonciation. De même, «Et voici...» signifie une rupture temporelle, un saut brusque du passé (passé simple: «mit»; imparfait: «passait») au présent. Ainsi, l'actualisation introduite par «et voici» laisse supposer, malgré la coupure temporelle, une continuité («Et») d'ordre logique c'est-à-dire une relation entre ce qui précède et ce qui suit: dans les deux cas, l'arrivée de l'Etranger provoque «un bruit» («d'autres provinces à mon gré» «dans un arbre de bronze»). Les actions de cet homme sont donc de deux ordres: celles que le texte présente explicitement et celles qui son suggérées et que le lecteur devra reconstituer par une opération logique. Dans cette première Chanson, elles appellent, faute de repères plus concrets, une interprétation symbolique. Ainsi, et dès le début d'*Anabase*, se donnent rendez-vous une pensée qui procède par images, par analogies, et une pensée logique qui apparaît dans l'énonciation des termes et des propositions.

En primer lieu, l'Etranger est l'agent d'un don («des baies amères») destiné à «nous», c'est-à-dire à une collectivité dont le «je» narrateur fait partie. En ce qui concerne «baies amères», l'adjectif ne fait que renforcer l'ambiguïté du substantif qui peut se référer tantôt au fruit qui renferme des graines, le végétal, tantôt à la mer. Le premier sens semble plus en accord avec le contexte de la Chanson, sans que pour autant le deuxième soit à exclure, vu l'importante présence de la mer dans les reste du poème. Comme tout grain, la «baie» symbolise l'alternance de la vie et de la mort, le rythme cyclique de la végétation. De plus, cette action de «mettre» est reliée à une autre par l'identité du sujet et du verbe («l'Etranger a mis son doigt dans la bouche des morts»). Ici, la valeur aspectuelle du verbe situe l'action dans un temps proche du présent et l'éloigne, par conséquent, du passé de

«mit». Cette action ponctuelle et accomplie est, en outre, datée: elle a lieu en été quand «le soleil entre au lion», D'un autre côté, la cérémonie à laquelle le texte fait allusion appartient au rituel mortuaire égyptien (rite de l'ouverture de la bouche) et «assure au mort la faculté de proférer la vérité», «de recevoir la vie nouvelle» (J. Chevalier et A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Laffont, 1982, p. 141). Le geste religieux effectué par l'Etranger a trait encore à la vie et à la mort. Il a la spécificité d'introduire la dimension du sacré et l'Etranger, en cette circonstance, remplit le rôle d'un prêtre. Mais s'il est action, il est aussi parole («et nous parle d'une herbe»): l'«herbe», par son singulier, reprend ici le caractère symbolique et abstrait de la fécondité, de tout ce qui est revivifiant; elle est aussi l'avenir de la graine («baies»), son actualisation dans le présent, sa réalisation.

Dans le cadre des actions attribuables à l'Etranger, il y en a encore une, à la fin de la Chanson, qui apparaît malgré l'ellipse du verbe: «et l'Etranger (passe) à ses façons par les chemins de toute la terre». Et toujours dans ce cadre des actions attribuables au personnage —mais cette fois-ci par déduction— il est fort possible qu'il existe, comme nous l'avons déjà souligné, une relation de cause à effet entre les deux phrases réunies par «et voici». Dans le premier cas («et voici qu'il est bruit d'autres provinces à mon gré», deux lectures sont possibles: «et voici (qu'il y a un) bruit» ou «et voici qu'il (l'homme) est (le) bruit». Mais que ce soit l'une ou l'autre lecture, le résultat peut être le même: c'est la présence de l'Etranger qui provoque le «bruit», c'est-à-dire la rumeur de nouvelles provenant d'«autres provinces», d'un autre endroit qui est agréable au je-narrateur. Dans le deuxième cas («et voici d'un grand bruit dans un arbre de bronze»), la relation de cause à effet n'a pas disparu. Le passage de l'Etranger engendre le bruit dans un emplacement très précis («dans un arbre»). Ici le sens émerge d'une lecture qui dépasse les limites de cette première Chanson. En effet, il faut se reporter à la Chanson qui clôt le poème pour comprendre qu'il s'agit d'un «arbre plein de tourterelles», d'un «arbre qui roucoule». Le «bruit» est donc le chant des oiseaux, ce qui contribue aussi à expliquer le «scandale de l'aile» du Chant premier.

Il convient maintenant de revenir en arrière et d'aborder un événement contemporain de «passait», de «riaît»: «Il naissait un poulain sous les feuilles de bronze», événement dont la durée (imparfait) est arrêtée dans «Il naquit...». Le temps du verbe est le seul élément qui change dans une phrase qui se répète de façon identique. Mais, dans ce cas, l'événement demeure dans le passé. La naissance du jeune cheval se produit «sous les feuilles de bronze», sous «l'arbre de bronze» que nous rencontrons par la suite. L'animal, le végétal et le minéral sont donc représentés dans la première phrase du poème. Le mouvement de vie ébauché dans l'acte de naissance, dans le symbolisme du cheval et dans les «feuilles» est figé par l'emploi de «bronze». L'arbre emprunte alors l'immobilité d'une statue, la force et la froideur de ce métal guerrier et sa couleur sombre. L'arbre prend également l'apparence de l'automne. De cette première phrase, il est possible de souligner la tendance à l'arrêt d'un mouvement commencé, tension qui se reproduit entre le début du premier paragraphe et le début du dernier («il naissait/il naquit»), ou, si l'on veut, amorce d'un mouvement vital confronté à sa fixation. De cette première phrase, il faut également souligner la caractère impersonnel de l'événement «il naissait un poulain» dont le sujet est relégué à une deuxième place. Cette inversion met en valeur non seulement l'importance de l'acte en soi (naître), mais aussi le protagonisme de la figure de l'Etranger qui surgit dans la phrase suivante. De son côté, l'arbre occupe une place privilégiée de l'année, en été («Car le soleil

entre au Lion»); c'est, en ce qui concerne son feuillage, le moment le plus important du cycle: «la plus belle robe de l'année».

Il est à noter que l'arbre abrite sous sa partie supérieure la naissance du cheval et la salutation d'un «je» envers son «âme», âme qui ne semble pas naître à ce moment puisqu'elle a déjà une existence dans le passé («vous aviez vos façons»). Cette appartenance au passé établit un lien entre l'âme et l'Etranger qui circule, lui aussi, «à ses façons», en même temps que s'établit une différence entre l'âme et la collectivité à laquelle appartient son possesseur («des façons qui ne son pas les nôtres»).

De ce qui vient d'être exposé jusqu'ici, il en découle que l'homme-Etranger, dont les actions sont reportées par un je-témoin, a le rôle d'un médiateur entre un passé et un présent, un ailleurs («autres provinces») et un ici. Il est porteur, par le geste et par la parole, de fécondité. Il arrive lors d'une naissance et à l'époque des semences; il est investi d'un pouvoir sacerdotal qui ouvre la bouche des morts et leur donne une vie nouvelle. Sa présence provoque l'éveil d'une conscience qui salue le retour de son âme.

D'un point de vue symbolique, les deux apparitions, celle du poulain et celle de l'âme, incarnent, d'un côté l'animalité, le principe masculin, l'image du temps et de l'action en même temps que celle de l'avenir (le poulain est un futur cheval) et, de l'autre, la spiritualité, le principe féminin, l'atemporalité, le souffle vital.

Il est également à noter que l'arbre abrite, dans sa partie supérieure, des oiseaux, comme il apparaît plus explicitement dans la dernière Chanson du poème. Il est le siège de la vie, du mouvement.

L'arbre symbolise donc l'union de la terre et du ciel, la vie en perpétuelle évolution, le cycle. Il a un pouvoir unificateur ou médiateur au même titre que l'Etranger. Dans les deux cas, le mouvement vital est empreint d'une dimension sacrée et ce parallélisme entre les deux notions, vie-Nature et religion-sacré, présent dès le début d'*Anabase*, se maintient tout le long du poème, jusqu'à la fin.

Il ne faut pas oublier que, dans cette première Chanson, il existe une série de phrases dont les verbes sont absents, énumération de substantifs, exclamations en cascade qui imprègnent le texte d'un enthousiasme certain, d'une joie autour de l'appel, de l'éveil au mouvement («souffles», «trompettes»), de la traversée d'espaces («voies», «chemins», «provinces») et du bruit («tonnerre et flûtes dans les chambres»).

De la sorte, l'espace est réduit à deux lieux abstraits, l'ici et l'ailleurs, reliés et non séparés ou confrontés.

En ce qui concerne le temps, il existe une tension entre un passé et un présent et une évidente absence de futur: celui-ci n'est que par supposition, de façon elliptique.

La relation entre la première Chanson d'*Anabase* et la dernière est évidente, aussi bien par la structure de l'ensemble du poème que par les thèmes qui y sont développés.

Ainsi, l'ébauche de mouvement perçue symboliquement dans la naissance du poulain trouve ici un écho dans l'expression de son contraire, l'arrêt du cheval. De plus, l'indéfini de «un poulain» laisse la place au possessif («mon cheval») où s'inscrit, comme premier terme de la Chanson, le je-narrateur, devenu cavalier et maître du mouvement. Dans cette dernière Chanson, l'image qui se trouvait au début de la première est reprise dans sa totalité —le cheval, l'arbre— avec, cependant des variantes. De son côté, «l'arbre de bronze» prend l'apparence d'un «arbre plein de tourterelles» d'abord et, ensuite, d'un «arbre qui roucoule», tandis que les «feuilles de bronze» sont maintenant des «feuilles vivantes». De

même, le «je» se substitue à l'homme-Etranger dont il n'est plus question; son «sifflement» remplace les «souffles» et la «trompette»; les «rives des fleuves» occupent l'espace d'«autres provinces». Mais l'arrêt du cavalier est, en même temps, expression de pureté («je siffle un sifflement si pur»), d'une pureté qui dépasse les «promesses» des terres riveraines.

A ce moment du poème, les parenthèses représentent la pensée du cavalier, réflexion intériorisée à la vue de l'arbre peuplé d'oiseaux, métaphore d'une gloire supérieure qui a trait avec le ciel.

Il est à souligner que ce premier paragraphe contient l'inversion des facteurs réunis dans la première Chanson: l'exaltation du mouvement le cède à l'immobilité et à la réflexion. Au contraire, l'arbre figé s'est transformé en un Arbre de Vie: sa présence, malgré ses transformations, est une constante du poème; il est le témoin des événements. D'un autre côté, c'est sans doute l'arrêt qui provoque la tristesse chez ce personnage anonyme («un homme»), possibilité offerte de façon hésitante au moyen de la double négation («et ce n'est point... ne soit pas»). La conjonction «mais» introduit alors une correction, une restriction à cette tristesse: cet homme, un sage sans doute puisqu'il fréquente «avec prudence» ce témoin de la vie qu'est l'arbre, a une vision d'avenir («il voit au fond du ciel») qui a lieu à l'aube («avant le jour», «la dernière étoile», «le ciel à jeun»), ce lien entre la nuit et le jour qui prédit le soleil, c'est-à-dire le début de l'action. Ainsi s'annonce, comme un destin, le changement que quelques-uns n'arriveront peut-être pas à voir («Et paix à ceux, s'ils vont mourir, qui n'ont point vu le jour»): la pureté représentée par le cavalier arrêté se transformera à son tour en source de plaisir, le contraire de la tristesse. Ainsi, à l'apologie du mouvement contenue dans la Chanson préliminaire, se substitue maintenant l'idée de méditation. Mais cette expectative est interrompue par une rupture temporelle qui nous renvoie, d'abord, à un présent accompli où apparaît, de façon indirecte et impersonnelle («on a eu des nouvelles»), le poète-«frère» du narrateur, et, ensuite, à un passé qui est sans doute le début d'*Anabase*, cette «chose très douce» écrite par ce poète.

La fin d'*Anabase* confirme donc la notion cyclique du temps référentiel, apparue déjà dans le début du poème, et du temps de l'écriture, cette «plume savante» dont nous parle la première Chanson. Elle confirme également que tout n'est qu'un et que, partant, le cavalier et le poète-narrateur ne sont que la même figure. L'un agit dans l'espace référentiel, l'autre dans l'espace textuel.

Il s'ensuit que l'analyse des Chansons qui encadrent la partie centrale du poème révèle sinon la clé du sens, au moins une dynamique qui structure la progression du texte et que viendra confirmer ou infirmer —développer, sans doute— le reste de l'ensemble divisé en dix parties.

Cette dynamique repose sur le principe de l'unité dans la diversité, sur la tendance non pas à la fusion des contraires, mais à leur conciliation à travers une médiation ou un médiateur: l'arbre accorde le bas et le haut, la terre et le ciel; l'Etranger arbitre l'ici et l'ailleurs, le présent et le passé; le cavalier traverse les voies et les chemins qui unissent les espaces séparés; le conteur ou le poète remplit ces mêmes fonctions entre le texte et le monde par l'intermédiaire de l'écriture ou de la parole. Ainsi s'établit un dialogue qui tend vers une synthèse, une relation à trois temps dont les deux premiers s'opposent et dont le troisième sert à surpasser cette opposition. Ce principe dialectique nie la dichotomie ou la fusion et met en valeur une cohérence proche du cycle vital, naturel ou cosmique, celui

des saisons, celui de l'arbre, celui d'une certaine conception religieuse ou philosophique de la vie dans ses rapports avec la mort.

Mais il est nécessaire de souligner que, s'il y a une relation entre, par exemple, le haut et le bas et l'ici et l'ailleurs, ce rapport dialectique obéit, néanmoins, dans *Anabase* (à partir des deux fragments analysés), à un sens bien précis, à un ordre qui va du bas vers le haut et du présent vers le passé. En somme, c'est l'ordre imposé par le préfixe *ana-* qui signifie «de bas en haut», «en arrière» ou «de nouveau».

Fuyant la chronologie qui implique une progression passé-présent-futur, le poète évite, dans la mesure du possible, l'emploi du futur qui peut cependant se montrer de façon elliptique, et choisit de chanter le cycle, c'est-à-dire l'anéantissement du temps linéaire. Dans ce but, il a recours à l'éballage qui se prête à la confusion des temps et qui construit un monde où tout est tout, à l'hyperbate où la force des mots absents oblige l'esprit à compenser l'écriture présente par l'imagination. Il fait appel aussi à l'anacoluthie, à l'anacrouse..

L'espace dont nous disposons ne nous permet pas d'exposer ici l'analyse fouillée de cet ensemble qui dégage les lignes maîtresses d'*Anabase*. Cependant, nous pouvons avancer que la partie centrale du poème suit, dans sa progression, la démarche dialectique que nous avons déjà observée à partir de l'illustration de la tension entre le mouvement et, son contraire, l'arrêt. Mais alors que les Chansons qui encadrent le poème développent ce thème de façon allégorique (l'homme, le cheval, l'arbre...), la partie centrale le concrétise, le matérialise à partir du choix d'une métaphore qui, tout en décrivant l'aventure d'un peuple, introduit la dimension spirituelle du sacré. Mais avant d'aborder plus en détail cet aspect, il convient de regarder de plus près la composition de ces dix parties.

D'une manière générale, on peut dire que le poème ne fait que représenter la relation entre deux forces naturelles chez l'homme: celle qui le pousse à s'établir, à s'arrêter, et celle qui le pousse à partir, à continuer son aventure. Partagé entre ces deux tendances, l'homme d'*Anabase* connaît les délices et les souffrances de l'une et de l'autre. Mais il ne choisit pas; il n'a pas à choisir car ce n'est pas une aventure individuelle. Histoire d'un peuple, d'une collectivité, le poème avance avec le rythme lent des alternances naturelles.

Ainsi, la première partie pose, comme alternative à l'incitation au mouvement du Chant qui la précède, le principe de l'établissement sur une terre et de la fondation d'une loi. Ceci ne se fait pas sans nostalgie des «routes nocturnes» car le sujet est conscient non seulement de sa volonté («Mais j'ai dessein de vivre parmi vous»), mais aussi du destin de l'homme qui le pousse vers «d'autres rives». Et, en même temps qu'il s'«établit», il «établit son poème», «ce chant de tout un peuple». Le texte ici est donc auto-référentiel comme il l'est encore dans la dernière Chanson.

La deuxième partie acquiert un ton onirique, un rythme plus lent et paresseux. C'est l'espace de la femme et du désir sensuel qu'elle engendre. Mais ce fragment contient, vers la fin, la dispersion et même la destruction des valeurs féminines. Cette fin annonce la troisième partie qui pose, cette fois-ci, des principes masculins: «l'homme sort». C'est le temps des Rois —et non plus de la Reine— du Vérificateur, du «juge plus étroit», temps où «le prêtre a déposé ses lois contre le goût des femmes pour les bêtes»; cependant, «l'âme veille» et semble se révolter contre les limites auxquelles l'homme se voit confronté: limites au désir, limites à la violence. A ce début de rébellion se substitue une apparente acceptation de la vie («C'est là le train du monde et je n'ai que du bien à en dire»)

au cours de la quatrième partie où s'inscrit la «fondation de la ville» et l'établissement des activités sociales. La ville est alors perçue comme un «asile et provoque la nostalgie du départ, de la vie nomade et de professions simples. Elle s'accroît dans la cinquième partie qui est un chant de la «solitude» et du prochain départ («Que j'aïlle seul», «Je m'en irai par là quand je voudrai...»). Le citoyen devient «Etranger», «habillé de ses pensées nouvelles». La sixième partie est une description des «pièges» que l'homme sédentaire a «etabli» à son «bonheur» et une exaltation du guerrier, du cavalier, de la violence, à la manière d'une chronique qui s'opposerait à l'histoire de la «paix» et des «pays infestés de bien-être» où résident pourtant la fascination, l'attrait qui grandissent avec la nuit et la présence de la femme. La tension entre les deux forces contraires est traduite ici par l'intermédiaire de l'image du seuil («seuils pressés d'un singulier destin»), lieu paradoxal où hésite l'avenir de l'homme. C'est pourquoi, la partie suivante développe les bienfaits et les vertus de la terre en été, le silence, le calme et la douceur («la terre enfante des merveilles»). Mais l'âme de l'homme «est tout enténébrée d'un parfum de cheval» et rêve du cavalier... Par conséquent, le thème du voyage, de l'errance, du cheval et, surtout les promesses d'un au-delà, d'un plus loin, d'un «grand pays d'herbages sans mémoire» et, toujours, d'un «grand principe de violence» comme seul commandement, réapparaît dans la partie suivante: l'homme est en mouvement. Mouvement qui s'arrête encore une fois (neuvième partie), quand la femme «annonce les temps d'une grande faveur» sous «l'arbre fille». Rappelons ici les transformations constantes que le poème imprime à l'arbre: «arbre de bonze» du début, arbre de vie, «arbre de fer» (VI), «arbre jujubier» (VII) du désert, «Arbre Sec» (VIII), «arbre-fille» (IX), «térébinthe» (X)...

La dernière partie de cet ensemble propose, en guise de récapitulation ou de vision totalisante, une énumération des «choses sur la terre à entendre et à voir», «toutes sortes d'hommes dans leurs voies et façons», description qui prépare, en fait, l'arrivée du «Conteur», ce «généalogiste» des alternances, c'est-à-dire le poète même, ce «frère» de la Chanson finale. C'est la matière d'*Anabase* à proprement parler qui est ici exposée comme en une mise en abyme.

Comme clôture de cette dixième partie, le texte refuse l'établissement («terre arable»), la fondation de la ville («Qui parle de bâtir?») et prévoit déjà de grands espaces, en particulier ceux de la mer. Ce thème, implicite dans la première Chanson comme une acception possible de «baies amères», présent plus tard comme une possibilité non immédiate («et la mer au matin comme une présomption de l'esprit», I), se révèle encore vers la fin comme une constante dans l'esprit du narrateur, comme une réalité à venir («et ma pensée n'est point distraite du navigateur»).

Le poème progresse donc grâce à la succession répétée de deux forces opposées, dynamique qui n'implique pas une confrontation brutale mais qui connaît le temps des transctions, d'espaces qui admettent leur coexistence, jusqu'au moment où l'une l'emporte sur l'autre, et sans qu'aucune des deux ne soit définitive.

Mais *Anabase* n'est pas que l'illustration de ce mouvement alternatif surmonté, à chaque fois, par un rythme qui lui est supérieur. Illustration d'une aventure humaine, il l'est, certes, mais d'une aventure plus proche de nous, moins abstraite, «le poème le plus chargé de concret», comme disait l'auteur lui-même.

En effet, dès la première lecture, avant de saisir le sens —ou un des sens— de ce très difficile ouvrage, les références répétées à des épisodes ou des phrases de la Bible émergent

comme une évidence. Car le texte est imprégné d'un écho, non seulement de certains passages précis, mais encore d'un rythme, d'un ton, d'un vocabulaire qui est celui des écritures sacrées. Ce phénomène d'intertextualité sous-tend un phénomène de réception puisqu'il comporte une prémise: il faut que l'oeil, que l'oreille soient ceux de l'homme occidental d'autant plus qu'il s'agit d'une aventure «en Ouest» (terme constamment présent tout le long du poème). C'est, en somme —faut-il le préciser?— l'aventure judéo-chrétienne. Cette affirmation n'entraîne pas, comme conséquence, la nécessité de percevoir dans Anabase les éléments qui autoriseraient une interprétation chrétienne de l'oeuvre, voire une assimilation rapide de Saint-John Perse à un auteur chrétien —bien qu'il s'en défendit. Mais cette réaction de la part du poète ne justifie pas un glissement que l'on constate chez certains critiques qui consiste à ignorer ou à effacer toute trace des symboles traditionnels appartenant à la pensée occidentale. Les exemples foisonnent. Nous n'en proposerons pas, pour autant, une liste exhaustive. Disons simplement que, au fur et à mesure que progresse la lecture du poème, tout un réseau de références bibliques s'établit. Les allusions —trop abstraites encore— à l'Etranger et à l'Arbre, une phrase —trop précise peut-être— («Je vous salue, ma fille...»), s'ajoutent peu à peu, mais dès la Chanson préliminaire, à une série d'allusions à l'Ancien et au Nouveau Testament.

Si nous nous attardons à observer leur nature, leur emplacement ou même leur fréquence, nous constatons en premier lieu qu'elles sont plus nombreuses au cours des cinq premières parties de l'ensemble central (I-V) et que leur variété est plus riche; par contre, elles sont plus espacées dans la deuxième tranche (VI-X) et ne font, souvent, que reprendre les précédentes. Nous pouvons également observer qu'elles s'étendent depuis la phrase la plus directement évocatrice jusqu'aux symboles le plus généraux, en passant par la référence implicite qui se révèle grâce au contexte. L'écriture a donc besoin de poser les références, de fonder son propre discours, avant de leur donner un sens plus précis dans le développement.

Tout un vocabulaire biblique émerge ainsi du texte: le «feu d'épines» (I) se précise en «feu de ronces» (IV); la fondation de «la loi» (I) s'illustre d'exemples précis comme la loi «sur les ventes (des juments)» (VIII) ou «les tables du légiste» (X); la «fondation de la ville» (IV) appelle une dénomination concrète —mais non dévoilée— «Ainsi la ville fut fondée... sous les labiales d'un nom pur» (IV). Serait-ce Babel-Babylone?; les énumérations, telles qu'on les trouve dans l'Ancien Testament, ouvrent et ferment le poème (I et X): les filiations, les métiers... un tout ordonné par le «généalogiste» (X). Signalons, également, qu'il existe un certain souci de précision géographique qui évite pourtant le recours au nom propre. Cependant, l'espace est circonscrit, soit directement («Jabal», III), («sabéenne», V), soit par termes interposés: le «bitume» désigne la Judée, lieu de production de cette substance qui, plus est, était utilisée à Babylone. De même, le pluriel de «Mers Mortes» se réfère à la Mer Morte et au Lac de Kinneret qui possède les caractéristiques des mers intérieures.

De plus, la présence obsédante du désert, du sel, de l'aridité opposée à la fertilité des rives des fleuves, productrices de moissons, indiquent la division du territoire à laquelle fait allusion l'Ancien Testament. Le campement, les tentes, l'exil sont des termes qui son fréquents et qui évoquent justement la tension entre l'établissement et le départ (exode) vécue par le peuple d'Israël. Le sacrifice est lié à la notion de pureté ou de purification: l'adjectif «pur» est un des plus employés. Le sel, symbole de l'aridité devient aussi le

symbole de la nourriture spirituelle, de la pureté et de l'alliance. De même, les allusions au Christ sont nombreuses. Par exemple «Maître du grain, maître du sel, et la chose publique sur de justes balances» (I), peut signifier «le pain de vie, le sel de la terre, la justice» incarnés par le Sauveur.

Mais, au-delà de la présence de la bible qui sert, à notre avis, à illustrer l'histoire d'une errance et d'une fondation —grand principe structurant du poème— il y a un point de vue, celui du narrateur-Conteur-Poète, un oeil parfois ironique et, souvent, critique: «Les mers fautives aux Détroits n'ont point connu de juge plus étroit» (III) exprime l'extrême dureté d'un Dieu sévère vis-à-vis de son peuple ou d'une religion fondée sur le concept de faute. Dans ce sens, il est intéressant ici d'analyser comment «mers fautives» qui a le sens, en principe, de «qui fait défaut» puisque la mer disparaît à cause du rétrécissement quand il y a un détroit, devient synonyme de «mer coupable». De plus, le pluriel et la majuscule indiquent peut-être une volonté de précision des lieux. Seraient-ce les deux resserrements de la Mer Rouge, témoin des actions divines? D'autre part, cette image de rigueur revient dans «le fléau des balances» (I), dans un contexte où Dieu, assimilé à la justice, prend non seulement la valeur de la rigidité et du tranchant de cette pièce de la balance, mais devient, aussi, l'emblème des calamités, de la colère divine. Dans d'autres passages, le poème insiste encore sur un certain aspect négatif de la religion judéo-chrétienne, notamment dans les parties II et III.

Ainsi, l'oeuvre qui, par ailleurs, exalte l'action, la force et le mouvement —et qui ne semble pas, pour autant, condamner le repos, implique une vision assez sévère de la négation de l'élan vital naturel et de la volonté de puissance (au sens nietzschéen) contenue dans une religion enfonçant ses racines dans le jugement et le châtement. C'est pourquoi, nous pensons que Saint-John Perse choisit la métaphore judéo-chrétienne pour illustrer un principe —et non pas comme un modèle-métaphore qu'il désasse par sa propre aspiration vitale à la pureté. Etranger lui-même pendant longtemps, il est celui qui passe et qui ne s'établit pas définitivement. Il sera plus tard l'exilé. Il sera le Citoyen de la littérature.

Mais pourquoi avoir choisi cette métaphore à la place d'autres quêtes spirituelles, d'autres chroniques sur d'autres peuples? C'est peut-être parce qu'elle connaît ses origines en Proche-Orient, intermédiaire entre deux cultures, l'Orient et l'Occident. N'oublions pas que Saint-John Perse conçoit son projet d'écriture en Chine, dans un temple taoïste et qu'il écrit *Anabase* après une expédition dans le désert de Gobi. Il est donc fort possible que son séjour en Orient inspire à cet homme occidental, à ce philosophe, à ce diplomate, une profonde réflexion sur les coordonnées humaines, conceptions différentes, autres, de l'espace, du temps, de l'ordre spirituel et de l'ordre matériel. Ainsi, le temple taoïste engendre la méditation philosophique et religieuse, le Chemin ou la Voie (qui sont le sens de Tao), le principe d'ordre... l'expédition au désert engendre l'expérience vitale, le chemin dans le voyage. De ces confrontations solitaires surgit *Anabase*, «le poème de la solitude dans l'action», «le poème le plus chargé de concret». Concret parce qu'illustré d'une Histoire collective, proche du citoyen d'Occident, le poème l'est aussi parce qu'il dépasse justement l'histoire-récit-épisodique. Il a pour modèle l'harmonie cyclique, ce souffle cosmique et, comme démarche, un rythme qui obéit à un ordre, à un esprit organisateur, à un esprit de système: le mètre et la dialectique. Pensée et réalité se soumettent, en effet, à une dynamique identique.

ANABASE-ANALECTURE, ANA GONZÁLEZ SALVADOR

This is a textual analysis of Saint-John Perse's poem *Anabase*, and a study of the evolution which establishes the structure and the progression of the poem: the representation of a spiritual adventure based on a universal cyclical principle. The interpretation starts from the Juif-Christian metaphor (wandering, settlement, foreigner, purity).