



Saint-John Perse, Mythes et présences Colloque en ligne

Y a-t-il une rhétorique d'auteur? L'exemple de Saint-John Perse

Samia Kassab-Charfi
Université de Tunis

La préoccupation qui a généré au départ cette réflexion relève en fait d'une problématique précise, et que l'on pourrait formuler de la manière suivante : dans quelle mesure peut-on évaluer et créditer la pertinence d'une "rhétorique d'auteur", au sens d'un système général dont les ramifications formelles et sémantiques contribuent à dessiner une cohérence interne à l'œuvre, assujettie aussi bien à des paramètres rhétoriques, au sens large du terme, qu'à des critères plus contraignants de genre et d'école? En l'occurrence, le texte poétique, dont il faut souvent soit appréhender l'apparente simplicité, soit à l'inverse démonter la complexité déroutante nous semble représenter le cas, apparemment atypique, où l'écriture étant apparemment le résultat d'un effort "sans effort", porté par le seul élan du génie, est justement le creuset de ces ramifications évoquées antérieurement et de leurs interactions.

S'interroger sur l'existence d'une rhétorique d'auteur n'implique pas seulement d'évaluer style et genre dans l'intention de profiler des contours viables pour l'interprétation. Cela impose aussi, en quelque sorte, de se positionner à rebours de cette tradition de méfiance qui s'est instaurée depuis le XIX^{ème} siècle (sous les influences combinées du positivisme et du romantisme) vis à vis de la rhétorique en tant que discipline prescriptive, rigoriste et contraignante, "art du bien dire" normatif et donc tyrannique. En faisant la part belle aux concepts de simplicité, de transparence et de naturel appliqués à l'écriture - comme si ces concepts entretenaient une quelconque incompatibilité avec la rhétorique, en présentant l'écriture comme une opération spontanée, coupée de toute influence, expression généreuse et impétueuse aux antipodes d'un exercice de style froid et calculé, ce genre d'attitude a finalement contribué à exacerber les attitudes d'approche herméneutique immanente, souvent trop aut centrées comme types d'analyse textuelle. C'est par rapport à ces deux positions extrêmes que nous aimerions en définir une autre, désengluée d'une rhétorique au sens étiqué et réducteur du terme, mais engagée dans un "formalisme éclairé" qui, sans être une *néo-rhétorique*¹, se nourrit aussi bien du fonds commun de la rhétorique en tant que réservoir institutionnel et culturel, "logiciel" aux applications clairement définies, que des apports de la linguistique dont il faut rappeler que ce sont ses branches les plus récentes, et en particulier la pragmatique, l'analyse du discours et l'analyse textuelle qui ont, sinon remis au goût du jour du moins suscité l'intérêt pour les conditions d'émission d'un énoncé, pour ses présupposés et ses implications, bref pour un certain nombre de procédés formels spécifiques d'émission et de réception qui sont aussi en jeu dans l'œuvre littéraire.

Le moule de la formation: l'ombre du professeur de rhétorique. Rimbaud et Lautréamont

On ne peut pas ignorer toute l'influence des professeurs de rhétorique dans l'éducation de certains jeunes poètes: le plus éclairé, celui de Georges Izambard, qui eut

¹ Expression de Pierre Guiraud.

un impact particulier sur le Rimbaud de seize ans. Professeur au lycée de Charleville, il n'aura de cesse de communiquer à son jeune élève le goût de la lecture, de l'écriture, de l'imitation aussi, puisque l'on sait que l'un des tout premiers poèmes de Rimbaud, *Ophélie*, est en fait " *la transposition en vers français d'un devoir de vers latins donné en classe par Izambard*". Plus encore, pour Rimbaud, *Izambard a bien été quelque temps le remplaçant du père absent, comme Schiller auprès du tout jeune Hölderlin (...)*" - il lui écrira dans une lettre: " *Je vous aime comme un frère, je vous aimerai comme un père*" (lettre du 5 sept. 1870).

Non moins célèbre fut le professeur de rhétorique d'Isidore Ducasse, dit comte de Lautréamont. Celui-ci, élève vers 1863 au lycée de Pau, eut avec son professeur un rapport autrement particulier que celui qu'entretint Rimbaud avec Izambard. Le regard qu'il porte sur lui est mitigé, complexe, ambigu. Ce n'est plus l'admiration rimbaldienne pour son jeune professeur, d'ailleurs à peine âgé de vingt et un ans lorsqu'il prend ses fonctions, mais plutôt un sentiment de rébellion un peu agacé. Comme l'affirme un critique qui s'est intéressé à cette relation quelque peu tumultueuse, " *Lautréamont a entretenu (...) avec son professeur, des rapports d'esclave rebelle à maître tyrannique, de victime à bourreau, plus que de disciple à éducateur.*"²

Et pourtant... C'est à lui qu'il dédie ses *Poésies*, en une formule qui en dit long sur l'ambiguïté du sentiment qu'il éprouve à son égard: " *A Monsieur Hinstin, mon ancien professeur de rhétorique, sont dédiés, une fois pour toutes, les prosaïques morceaux que j'écrirai dans la suite des âges et dont le premier commence à voir le jour d'hui, typographiquement parlant.*"³ Indéniablement, cette relation a contribué à infléchir d'une manière radicale la vie et l'inspiration de Lautréamont. Certains critiques ont ainsi mis en évidence les très nombreuses références implicites ou explicites au professeur de rhétorique aussi bien dans *Les Chants de Maldoror* que dans les *Poésies*. C'est ainsi que lorsque Lautréamont s'amuse, dans *Poésies*, à parodier le " *style des discours de distribution des prix*"⁴, c'est bien pour subvertir un exercice qu'affectionnait son maître. De là aussi provient la prédilection de Lautréamont pour le " nombre trois ", chiffre culte chez Hinstin (et chez Taine, dont Hinstin était l'admirateur), ou encore pour l'expansion du groupe substantival au moyen d'un adjectif, adjectif généralement terminé en *-able* ou en *-ible*, et préférentiellement antéposé. Mais ironiquement, il recommande dans ses *Poésies*: " *Extirpez le mal par la racine. Ne flattez pas le culte d'adjectifs tels que indescriptible, inénarrable, rutilant, incomparable, qui mentent sans vergogne aux substantifs qu'ils défigurent.*"⁵ Là encore, il est inutile de préciser que ce type d'adjectifs abonde dans les *Chants*: " *véritable, passable, notable, remarquable, renforçant souvent de longs substantifs abstraits: " une remarquable stupéfaction*"⁶.

Bref, la démarche lautréamontienne, qu'elle ait suivi ou inversé le sillage du maître, est inconcevable sans la relation (primitive certes mais fondatrice) au professeur de rhétorique, ne serait-ce que par le simple fait que l'imitation des grands écrivains qui ont été les maîtres à penser - ou à mal penser - de Lautréamont a été soit conseillée par Hinstin (notamment en ce qui concerne Eschyle, Voltaire, Byron, Musset, Mickiewicz et surtout Baudelaire) soit déconseillée, comme en ce qui concerne les romanciers du roman-feuilleton (Eugène Sue). Cette relation est donc à la fois une relation de proximité - rarement de coïncidence intellectuelle - et une attitude parodique, distanciée, souvent cruellement partielle. Contre son professeur de rhétorique - dont il faut sentir se profiler l'ombre - Lautréamont " *retourne les dards*", pour reprendre l'expression nervalienne⁷. Contre l'optimisme et la froideur mesurée du premier se dressera l'excès

² Lucienne Rochon, " Le professeur de rhétorique de Lautréamont: Gustave Hinstin ", in *Europe* n°449, sept. 66, p. 153.

³ *Ibid.*, p.154.

⁴ *Ibid.*, p.158.

⁵ Lautréamont, *Poésies* I, Gallimard Nrf, coll. *Poésie*, 1973 , p. 290 ; cité par L. Rochon, *op. cit.*, p. 177.

⁶ L. Rochon, *ibid.*

⁷ " *C'est que je suis issu de la race d'Antée, Je retourne les dards contre le dieu vainqueur.*" (*Antéros, Les Chimères.*)

hyperbolique, l'« *éloge de la métaphore* »⁸, la démesure du second. On conclura cette brève incursion dans l'univers lauréatmontien en citant cette affirmation de Lucienne Rochon : « *L'hommage qu'il lui a refusé dans son oeuvre, Lauréatmont le rend malgré lui à son professeur de rhétorique* »⁹. L'empreinte est là, malgré l'inversion et la parodie.

Le cas de Saint-John Perse

Sans se réclamer d'une manière aussi explicite d'un maître scolaire, Saint-John Perse aura lui aussi ses repères livresques, repères qu'il ne cessera de nier et de brouiller tout au long des notations, révélations, interviews que livrera le Prix Nobel de littérature de l'année 1960. Dans la Biographie « particulière » qui ouvre l'édition de la Pléiade de ses oeuvres complètes, l'auteur se plaît à rappeler les Prix récoltés lors de sa formation secondaire au Lycée de Pau, quatre ou cinq ans après son départ définitif de la Guadeloupe et son installation en France :

« *Etudes poursuivies au Lycée de Pau jusqu'aux deux baccalauréats (avec mentions). Grands prix de discours français, en rhétorique, constituant le « Prix d'honneur » du lycée, et premier prix de composition latine (En seconde classique, l'année précédente, Prix d'excellence, et premiers prix de composition française, de thème latin et de langue grecque.)*¹⁰ »

Ceux qui connaissent le poète savent que Saint-John Perse a longuement et subtilement joué du masque rhétorique pour se construire une statue à son envergure, qu'il a préparé de la manière qui lui convenait sa *propre* biographie (peut-on ici parler vraiment d'« autobiographie »?) dans l'édition de la Pléiade. Les ajouts, changements et coupures auxquels il y procède sont particulièrement révélateurs de l'image qu'il veut transmettre de lui à son public immédiat ou indirect. Ces données sont sans doute une raison suffisante pour que, par delà les artifices du poète-diplomate, l'on s'intéresse à l'ossature rhétorique particulière de sa poésie, aux découpes qui s'y dégagent, à ces tics d'écriture révélateurs d'une raison plus essentielle, d'un discours sans doute travaillé et infléchi par une intention précise. Si tout grand écrivain semble avoir été, de manière déclarée ou plus discrète, apprenti-sorcier dans l'atelier d'un grand maître - que cette figure de proue ait été son professeur de rhétorique ou un prédécesseur illustre - il est sans doute aussi vrai qu'au contact de ces affinités gémellaires ou distancées, et surtout à mesure qu'il s'adonne à l'écriture, l'atelier propre du poète se bâtit à son tour. Celui de Saint-John Perse est, il faut l'avouer, d'une complexité pour le moins déroutante puisque l'on sait aujourd'hui que l'écrivain en avait au moins deux: l'un pour le public, musée arrangé de toutes pièces, et par ses propres soins, promontoire celtique tourné vers l'atlantisme et les aïeux conquérants, l'autre au bout de l'oeuvre, ou à son détour, et dont le carénage affleure en filigrane des textes. Lequel est le plus apte à révéler le *vrai* visage du poète, si tant est que l'on soit dans l'attente d'une révélation, à lui faire « honneur » au sens que Saint-John Perse conférait à ce terme (hommage au poète) ?

Une rhétorique d'auteur : mise au point méthodologique

Avant d'interroger plus avant les formes de la littérarité à travers en particulier leurs manifestations stylistiques, il est nécessaire de procéder à une explicitation de ce que nous entendons par cette notion de « rhétorique d'auteur ». C'est un concept auquel on pourrait attribuer deux sens, ou plutôt deux inflexions. D'une part, cette expression pourrait renvoyer, en amont du style d'un écrivain, à des réflexes liés à ce qu'on pourrait appeler une « éducation rhétorique ». Cette acception renverrait ainsi à l'assimilation d'une tradition, tradition elle-même liée au « disque dur » d'une sphère idéologique et culturelle spécifique (qui ne serait pas la même en Occident et en Orient, par exemple) et dans laquelle on retrouvait le « tracé » - même discontinu, même inversé - d'une certaine

⁸ « *Contre Hinstin, il fait l'éloge de la métaphore* », L. Rochon, *op. cit.*, p. 185.

⁹ *Ibid.*, p. 182.

¹⁰ Saint-John Perse, *Oeuvres complètes*, Gallimard, *La Pléiade*, p. XII.

formation générale, incluant influences, lectures, exercices. On se souvient de la belle image de Roland Barthes définissant le style comme un précipité : “ *Une rémanence obstinée, venue de toutes les écritures précédentes et du passé même de ma propre écriture, couvre la voix présente de mes mots. Toute trace écrite se précipite comme un élément chimique d’abord transparent, innocent et neutre, dans lequel la simple durée fait peu à peu apparaître tout un passé en suspension, toute une cryptographie de plus en plus dense.* ”¹¹ C’est à la mise en lumière, au moins partielle, de cette *cryptographie* que devrait nous aider l’évaluation de la part du rhétorique comme pan d’un capital culturel transmis, acquis. En ce sens, le rhétorique est à prendre au sens d’un présupposé, d’un préalable à l’écriture, mais dont la pertinence au niveau de la réalisation littéraire n’est effective que lorsqu’il se combine à des choix individuels, que lorsqu’il entre en interaction, si l’on ose dire, avec la deuxième inflexion de l’expression “ rhétorique d’auteur ”.

Cette seconde inflexion est, dans un deuxième moment, à prendre au sens d’une “ poétique ” d’auteur, plus spécialement tournée vers les attitudes et les choix de style qui produisent un type particulier d’écriture - évidemment tributaire du genre auquel il se rattache - en lui assurant sa cohérence d’ensemble. Dans cette perspective, il ne s’agit plus d’une rhétorique qui se situerait “ en amont ” de l’œuvre, antérieure à elle et lui préexistant, somme des traditions génériques et stylistiques qui constituent le fondement de toute culture lettrée, que l’on assimile parfois de manière un peu étriquée à une tradition prescriptive d’exercices, mais bien plutôt d’une rhétorique qui serait à évaluer en aval du texte, conception impliquant la recherche des grands vecteurs stylistiques qui sous-tendent l’ensemble de l’œuvre d’un écrivain, comme c’est le cas par exemple pour Saint-John Perse.

Cependant, il ne saurait être question de réduire une rhétorique d’auteur au seul arsenal figural, quelle que soit sa pertinence, mis à contribution dans une oeuvre littéraire. Il est tout aussi impensable de ne voir dans un recueil poétique qu’une combinaison savamment orchestrée d’anaphores, d’apostrophes ou de métaphores. Ce serait réduire la rhétorique à la seule *lexis*. Une telle vision synecdotique reviendrait en fait à l’amputer de ses autres composantes en ne proposant qu’un cliché partiel de son irréductible totalité. Au fond, une lecture rhétorique, outre la prise en compte des modalités génériques, stylistiques, pragmatiques et énonciatives en présence dans le texte littéraire, signifie aussi le décodage d’une *intention* rhétorique profilée en filigrane du projet littéraire, conjointement à l’intention proprement littéraire, et qui ne doit pas être confondue avec cette dernière. Ainsi, si “ *sous le nom de style se forme un langage autarcique qui ne plonge que dans la mythologie personnelle et secrète de l’auteur, dans cette hypophysique de la parole, où se forme le premier couple des mots et des choses, où s’installent une fois pour toutes les grands thèmes verbaux de son existence* ”¹², l’intention rhétorique aurait, quant à elle, davantage partie liée au social, au genre comme trace institutionnelle mais aussi à une *praxis énonciative*¹³. L’ancrage socio-culturel qu’elle suppose oblige à se situer au delà de la dimension individuelle et à chercher l’“ *équation* ” - encore un mot de Barthes - parfaite entre la contrainte générique (épopée, récit, autobiographie, essai) qui informe l’œuvre et le désir propre de l’écrivain, tout comme “ *le style n’est jamais que métaphore, c’est à dire équation entre l’intention littéraire et la structure charnelle de l’auteur* ”¹⁴.

C’est l’identification de cette intention rhétorique qui permettrait, par exemple, de procéder à un certain classement typologique des textes, selon que tel ou tel recueil appartient à la poésie encomiastique ou à l’hommage, à l’épopée ou au lyrisme, quand il ne procède pas d’un alliage de composantes hétérogènes. Certes il y a dans l’œuvre persienne une intention littéraire - autobiographique dans *Eloges*, homérique et biblique

¹¹ R. Barthes, *Le Degré zéro de l’écriture*, suivi de *Nouveaux essais critiques*, Seuil, 1972 (1^{ère} éd. : 1953), “ *Qu’est-ce que l’écriture ?* ”, p. 20.

¹² *Ibid.*

¹³ J. Fontanille, “ De l’adjuvant expressif au ‘projet sémiologique’ ”, in *Langue française* n°135, sept. 2002: “ *Si la stylistique est plus sensible aux distorsions, aux combinaisons, aux cas limites des figures de rhétorique qu’à leur application canonique, c’est encore parce qu’à travers l’invention, le détournement et la revivification des figures, elle vise toujours la praxis énonciative* ”, p. 65-66.

¹⁴ R. Barthes, *op. cit.*, p.17.

(épique) dans *Anabase*, mais également une intention rhétorique, qui implique en particulier la recherche d'un certain effet à produire sur le lecteur, et qui n'est pas étrangère en définitive au culte d'une certaine *grandiloquence* persienne. Cette intention rhétorique - et nous terminerons ainsi cette mise au point méthodologique relative au sens de l'expression "rhétorique d'auteur" - comporte certes une inflexion technique renvoyant aux combinatoires figurales dans le texte mais elle a aussi une résonance plus large, plus généreuse, plus *cicéronienne* dans la mesure où, d'une part, elle allie la visée rhétorique à une perspective plus ample, qui serait d'ordre philosophique et anthropologique et où, d'autre part, et en surplus de cette coordination assurée entre le strictement rhétorique et le purement ontologique, elle permet de s'inscrire en faux contre une *rhétorique restreinte* (pour reprendre l'expression de G. Genette) se limitant à la seule *elocutio*, en lui restituant au contraire son amplitude originelle, son inépuisable richesse (incluant l'invention, les lieux, l'*ethos*, le *pathos*, la roue des styles, les modalités de l'action ou de la mémoire...) .

Quelle rhétorique pour la poésie persienne ?

Il nous semble que la meilleure entrée en matière dans ce domaine ne saurait être autre que le motif d'attribution du Prix Nobel au poète en 1960:

" Pour l'envolée altière et la richesse imaginative de sa création poétique, qui donne un reflet visionnaire de l'heure présente. "

Certes, tout thème, toute pensée sont indissociables des figures, des mots qui vont les " couvrir " (au sens d'événement *médiatique*). Plus encore, lorsque le principe d'unité est mis à mal par l'ironie, la distanciation, l'incongruité détonante comme dans certains textes de la littérature moderne (on connaît cette mise à mal, pour ne pas dire cette mise à mort du principe d'unité depuis Rimbaud et Lautréamont), c'est souvent le profilé du discours, l'inflexion rhétorique générale qui rouvre et déploie les possibilités herméneutiques en restaurant la cohérence. Protéiformes, les faits stylistiques sont dans ce cas aussi garants par leur regroupement en faisceau de la sauvegarde du principe d'unité, lorsque le sens est menacé de subversion ou qu'il est corrodé par l'usage ou par l'excès répétitif. Quoi qu'il en soit, nous avons voulu interroger les vecteurs rhétoriques cruciaux dans la poésie persienne et analyser les formes qu'ils empruntent pour assurer le maintien du cap que le poète s'est apparemment fixé.

A de nombreuses reprises, il apparaît en particulier que ce qui assure l'innervement émotionnel du poème persien est sans équivoque le concept d'éloquence. Même si le poète dans sa *Correspondance* la récuse, les apostrophes en concaténation du Chant I d'*Anabase* témoignent de cette parole tendue vers l'autre, partagée entre une tension phatique et le plaisir de sa propre parade:

" Hommes, gens de poussière et de toutes façons, gens de négoce et de loisir, gens de confins et gens d'ailleurs, ô gens de peu de poids dans la mémoire de ces lieux; gens des vallées et des plateaux et des plus hautes pentes de ce monde à l'échéance de nos rives; flaireurs de signes, de semences, et confesseurs de souffles en Ouest; suiveurs de pistes, de saisons, leveurs de campements dans le petit vent de l'aube; ô chercheurs de points d'eau sur l'écorce du monde; ô chercheurs, ô trouveurs de raisons pour s'en aller ailleurs "

Cette éloquence si souvent chargée de tous les maux propres au style pompeux et lourd, si fréquemment affublée des connotations les plus péjoratives peut et doit dans le cas de cette poésie retrouver son sens plein, qui est une manière de canaliser l'énergie première par la parole. Pascal la réhabilitait, en une antanaclase qui en dit long sur la charge connotative pesant sur le concept: "*La véritable éloquence se moque de l'éloquence*"...

Pressentir la source du langage qui affleure sous toute évocation poétique du monde est aussi une des prérogatives que se donne ce poète-orateur qu'est Saint-John Perse, en une représentation où l'être est en devenir constant grâce au regard curieux, investigateur, exacerbant qu'il porte sur la langue qu'il pratique, en une joute oratoire entre les divers locuteurs qu'il met en scène. Et c'est là où le rhétorique, qui est travail sur le *logos* comme pensée, mais aussi et surtout comme langage intervient, qui confère à certains versets des allures de textes sacrés ou de grands discours cicéroniens, discours que le poète possédait d'ailleurs dans sa bibliothèque personnelle

et qu'il avait soigneusement annotés et parfaitement assimilés. Le poème devient alors le Lieu où se croisent la fraîcheur du Chant et l'hypotexte de la Rhétorique, stylisé dans la mémoire de l'écrivain:

“ Et c'est de naissance encore de prodiges, fraîcheur et source de fraîcheur au front de l'homme mémorable.

Et c'est un goût de choses antérieures, comme aux grands Titres préalables l'évocation des sources et des gloses,

Comme aux grands Livres de Mécènes les grandes pages liminaires - la dédicace au Prince, et l'Avant-dire, et le Propos du Préfacier.”¹⁵

Les fréquentes allusions aux grands textes non seulement contribuent à assurer la représentation de la fonction poétique dans le poème mais aussi génèrent une densité polysémique qui invite à considérer la totalité de l'oeuvre comme un Texte entier, à effeuiller strate par strate: chez Saint-John Perse, le métaphorisant ou le comparant est souvent de nature textuelle: *“ Toute la terre aux arbres, par là-bas, sur fond de vignes noires, comme une Bible d'ombre et de fraîcheur dans le déroulement des plus beaux textes du monde.”¹⁶* Si *“ la lourde phrase humaine, pétrie de tant d'idiomes ”* est restituable en dépit du danger de babélisation, c'est sans doute parce qu'elle est transfigurée, à l'échelle du verset, puis du poème entier en pur rythmique, pur souffle et pur élan vers l'auditeur idéal. C'est là que l'on peut prendre la mesure de l'importance de l'oratoire dans une telle poésie. Car elle n'est pas seulement, comme on l'a si souvent répété, poésie des éléments, des forces naturelles, climatiques et chaotiques déchaînées en un opéra dionysiaque. Elle peut se lire, depuis *Eloges* jusqu'à *Chant pour un équinoxe* comme la tension constante vers une adéquation entre l'humain langagier et l'humain biologique, entre la nostalgie d'un langage primitif (ce « *langage des fleurs et des choses muettes* » évoqué par Baudelaire dans le dernier vers d' *Élévation*) et la revendication verticale, triomphante d'un langage construit, arrimé à une certaine tradition du discours épique et plus précisément de la poésie encomiastique. Aux antipodes d'une écriture de la précarité, du murmure, la poésie persienne s'énonce comme un grondement, dans ses modalités et dans sa figuration du *“ monde entier des choses ”*. Lorsque Saint-John Perse écrit *“ Dénuement! dénuement! ...Nous implorons qu'en vue de mer il nous soit fait promesse d'œuvres nouvelles: d'œuvres vivaces et très belles, qui ne soient qu'œuvre vive et ne soient qu'œuvre belle - de grandes oeuvres séditieuses, de grandes oeuvres licencieuses ”¹⁷*, sa parole n'est-elle pas celle d'un orateur qui déclame, cherchant à rassembler autour de lui une communauté partageant ce même goût de l'attente d'une œuvre ? Sommes-nous pour autant face à une poésie qui reconstitue les conditions d'émergence d'une Révélation? En tout cas le ton est donné, et c'est celui d'une écriture qui “ donne », qui livre au lecteur son étalage subtil et théâtralisé par une mise en mots spécifique, par une figuration du langage telle qu'elle n'a pas d'équivalent dans la littérature française, si on excepte la référence au style claudélien dans *Connaissance de l'Est* ou encore dans *Cinq grandes Odes*. Au-delà de sa valeur d'art poétique, c'est le mouvement même du souffle oratoire insufflant son énergie au verset qui justifie la force du fragment que nous venons de citer. La forme du verset lui convient d'ailleurs particulièrement, de par sa flexibilité et son adaptation au syntaxique, à l'expression de ce gonflement oratoire. Aussi bien l'invocation et la présence du style (*“ Ah! qu' un grand style encore nous surprenne, en ces années d'usure...”*) que l'exhortation vivace d'une mesure exacte à trouver (*“ Enseigne-nous, Puissance! le vers majeur du plus grand ordre, dis-nous le ton du plus grand art, Mer exemplaire du plus grand texte!”*) rappellent que la poésie est, sans que cela puisse s'appeler une entrave, étroitement liée à des contraintes prosodiques qui concourent à produire l'effet *majeur*, à distiller la quintessence rythmique tant recherchée par le poète, à l'instar de ces artistes de la Renaissance qui poursuivaient à travers le Nombre d'Or la *divine proportion* en peinture. Il n'est que de rappeler que le nom “ *art* ” a pour étymon grec “ *arimos* ” (qui donnera aussi “ *harmonia* ”) signifiant *nombre*...

La présence du rhétorique, outre la référence à la matérialité même du discours et aux traces de la voix - et de la théâtralité latente - d'un orateur en filigrane du poème, est donc particulièrement palpable au travers de l'amplitude d'une parole qui ne

¹⁵ Saint-John Perse, *Œuvres complètes*, Gallimard, *La Pléiade* (Vents II, 1).

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Amers*, *Strophe* III.

perd jamais sa relation au phonique. Cette amplitude a certes partie liée avec le chant, la tessiture des Tragédiennes qui, dans *Amers*, recommencent l'éternelle parade vêtues de leurs " *grands masques de théâtre* ", tout comme elle renvoie sur le plan syntaxique au " *déroulement des plus beaux textes de ce monde* ", lequel déroulement n'est pas très étranger à la figure de l'amplification. Car la phrase persienne semble être en constant devenir textuel, à l'image de la Mer persienne (" *Textuelle, la Mer* "18), comme si son destin était de repousser ses limites pour muer dans l'habitable plus adéquat, plus spacieux du texte. Le verset serait alors définissable comme la forme idéale de cette mutation de la phrase au texte : une forme alternative reculant les limites de la phrase lorsque celle-ci devient trop étriquée pour l'élan de la parole poétique, ou rompant simplement la linéarité du syntagmatique pour réenclencher la respiration du texte antique - strophe et antistrophe, flux et reflux - pour réaffirmer la présence du style comme " *poussée verticale* " surgissant à contre-courant de la simple ligne: " *la parole a une structure horizontale, ses secrets sont sur la même ligne que ses mots et ce qu'elle cache est dénoué par la durée même de son continu; (...) le style, au contraire, n'a qu'une dimension verticale* "19.

Ces versets s'énonceraient alors comme des bulles, comme des actes où le discours advient, en style de cahiers de doléances (" *Nous requérons faveur nouvelle pour la rénovation du drame et la grandeur de l'homme sur la pierre.* ") ou en récit décrivant de vieilles planches d'ornithologistes (" *On étudiait, dans son volume et dans sa masse, toute cette architecture légère faite pour l'essor et la durée du vol: cet allongement sternal en forme de navette, cette chambre forte d'un cœur accessible au seul flux artériel, et tout l'encagement de cette force secrète, grée des muscles les plus fins.* "20). Empruntant à la poésie descriptive du XVIIIème siècle aussi bien qu'aux accents homériques des épopées fondatrices, Saint-John Perse pose à l'initiation de son discours un certain art de la nomination. Ainsi le cavalier conquérant dont l'image traverse *Anabase* cristallise sa conquête par le baptême du lieu conquis: " *Ainsi la ville fut fondée et placée au matin sous les labiales d'un nom pur.* " La nomination pose alors le problème de la motivation du signe et celui, plus ardu encore, de l'origine du langage. Cette relation des mots aux choses, et l'interrogation éperdue qu'elle suscite, se retrouve en pointillé dans toute l'œuvre du poète. Depuis la " *force aussi qui n'a de nom* " dans *Neiges* jusqu'à l'affirmation de l'idéal du Parlant tel qu'énoncé à la fin de la deuxième suite de *Vents I* (" *Parler en maître, dit l'Écouteur.* "), l'aventure de l'écrivain est corollaire de celle du rhéteur, dont le souci constant et double est simultanément d'ajuster sa parole à son récepteur et de s'ajuster lui-même à son propre discours. On n'ignore pas le rôle de l'*ethos* dans la construction et la préparation de ce discours, *ethos* qui peut jouer sur la démesure et être favorable aux parades, aux pavanés grandiloquentes. Mais il ne faut pas non plus perdre de vue que ces parades de la *pompe persienne*²¹ (" *un nouveau style de grandeur où se haussaient nos actes à venir* "22) sont parfois l'envers d'une poésie du resserrement, de l'estuaire où le sédiment devient la seule, l'infinitésimale trace d'une houle antérieure: " *Et le navigateur sous voiles qui peine à l'entrée des détroits, s'approchant tour à tour de l'une et l'autre côte (...) Et sur la mer prochaine vont les grandes serres de labour du resserrement des eaux.* " .

Dans sa temporalité même, l'écriture persienne est le théâtre d'une tension mettant aux prises passé et avenir. On sait que le genre épideictique, au sein duquel s'élabore l'éloge, s'actualise dans la tradition rhétorique dans le présent et ne comporte pas à proprement parler de volonté de l'emporter sur l'interlocuteur. Cependant le texte persien subvertit d'une certaine manière cet épideictique en lui intégrant parfois une composante agonistique; certaines laisses ont des allures de débat, de plaidoirie: " *Voici que tu n'es plus pour nous figuration murale ni broderie de temple* ". En outre, la dimension mémorielle est puissamment présente: elle nourrit l'invocation poétique et réaffirme l'impact du mémoriel sur la parole et l'imaginaire:

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ R. Barthes, *op. cit.*

²⁰ *Oiseaux II.*

²¹ Désiré Chevrier, « De la pompe persienne », in *Portulans pour Saint-John Perse. De l'homme au poète. Actes du Coll. de Pau* (mars 1987), publié sous la dir. de Y.-A. Favre (J et D Editions, Centre de Recherches sur la poésie contemporaine), mars 1989, pp. 44-54.

²² *Vents I.*

“ Et comme d'un pays futur on peut aussi se souvenir,
“ Il nous est souvenu du lieu natal où nous n'avons naissance, il nous est souvenu du lieu royal où nous n'avons séance, ”

Là réapparaît avec l'acuité qui la caractérise la question aristotélicienne de la création par rapport à ce qui existe déjà, et là le poète est amené à circonscrire son territoire: où finit le connu, où commence l'incertain, l'original, ce qui n'a pas encore été attesté par l'expérience? C'est dans *Vents* en particulier qu'il évoque la problématique platonicienne du *revivre*, en s'interrogeant sur les limites de la connaissance et de l'expérience: “ Je sais!...Ne rien revoir! - Mais si tout m'est connu, vivre n'est-il que revoir? ”. Le rôle de la mémoire est ainsi déterminant dans cette écriture, d'une part parce qu'il en ordonne les modalités - la mémoire est le témoin du poète, mais le poète est aussi le témoin de la mémoire collective - et d'autre part parce qu'aussi paradoxal que cela puisse paraître, cette mémoire est gage d'orientation vers l'avenir: “ ...S'en souviendront vos fils, s'en souviendront leurs filles et leurs fils ”²³. Tendue comme le serait le genre délibératif vers une décision engageant l'avenir de la Cité, le poème dépasse le cercle autistique de la triste autonomie du langage pour s'affirmer comme parole ancrée dans une intention rhétorique, intention où chaque partie, celle du Parlant et celle de l'Écouteur - pour reprendre la terminologie du poète lui-même - trouve son compte et où la célébration du monde n'est coupée ni de l'espace - celui d'une dialogique - ni du temps - celui d'une énonciation en acte. Tendue vers une actualisation, le poème tisse son réseau avec les matériaux langagiers, humains, ontologiques qui sont ceux de Saint-John Perse au moment où il écrit. Entre la mémoire des textes et des Arts du passé et l'horizon nouveau que déroule l'écriture, place est faite à l'exhortation partielle et passionnée du poète: “ *Donnez-nous de vous lire, promesses! sur de plus libres seuils, et les grandes phrases du Tragique, dans l'or sacré du soir, nous surprendront encore au-dessus de la foule* ” (*Amers, Strophe*).

Interprétée comme une interaction entre la rhétorique en tant qu'ensemble de structures et de conventions externes au poète et l'intentionnalité présente, immédiate de l'écrivain, la “ rhétorique d'auteur ” se situerait ainsi au carrefour du rhétorique et du stylistique en vue de proposer une alternative plus précise, et peut-être plus englobante, à la poétique. Nous avons tenté de la tester sur le texte persien, dont une des caractéristiques essentielles est qu'il est justement rétif à tout classement conventionnel. On a pu constater que cette approche rhétorique permettait de dégager des voies herméneutiques d'une grande richesse, tout en ménageant la subtilité inhérente à l'œuvre poétique: prise en charge du genre de l'éloge, des procédés d'amplification, multiplication des locuteurs, complexité du narratif recouvrant celle du déploiement oratoire, enfin éléction d'un style appartenant au sublime tel que défini par la tradition antique.

© Saint-John Perse, le poète aux masques www.sjperse.org / La nouvelle anabase (2003)

²³ *Amers, Strophe VI.*

