

UNIVERSITE DE LA MANOUBA
FACULTE DES LETTRES DE LA MANOUBA

RHÉTORIQUE DE SAINT-JOHN PERSE

TOME I

THESE POUR L'OBTENTION
DU
DOCTORAT D'ETAT ES LETTRES

Présentée par :

Samia KASSAB-CHARFI

Sous la direction de :

Madame Joëlle GARDES TAMINE

Jury :

Mme Joëlle GARDES TAMINE
M. Samir MARZOUKI
M. Abderrazak BANNOUR
M. Jamil CHAKER

Année Universitaire
2002-2003

A mon père et à ma mère,
en témoignage de ma profonde affection.

Remerciements

Ce travail n'aurait pu être mené à bien sans la précieuse collaboration et le soutien incessant de Mme le Professeur Joëlle Gardes-Tamine, Professeur à l'Université de Provence et directrice de la Fondation Saint-John Perse de 1988 à 2000. De même, nous aimerions exprimer notre profond sentiment de gratitude envers M. le Professeur Samir Marzouki qui, depuis des années, n'a cessé de nous manifester sa confiance et ses encouragements. Le groupe de recherches actif qu'il a fondé au sein de l'ENS de Tunis continue de nous préserver un espace de réflexion et de travail qui nous est indispensable.

Nous voudrions également, à cette occasion, remercier du fond du cœur Mme Manoubia Lajnef, qui nous a soutenue durant toutes ces années en nous permettant de rester au contact des parutions récentes dans la sphère universitaire et dont l'amitié irremplaçable a été pour nous un stimulant particulièrement vivace.

Nos remerciements s'adressent aussi à M. le Professeur Jamil Chaker, Directeur du Département de Français de la Faculté des Sciences Humaines et Sociales du 9 Avril, de 1992 à 1999, qui durant ses deux mandats successifs n'a pas ménagé ses efforts afin de nous offrir les opportunités nécessaires à l'avancement de nos travaux. Par la même occasion, nous exprimons notre gratitude à Mme le

Professeur Hédia Khaddhar, Directrice du Département de Français de 1999 à 2002.

Que Mesdames Corinne Le Cleac'h-Chesnot et Arlette Ventre, de la Fondation Saint-John Perse, trouvent ici l'expression sincère de ma reconnaissance pour toute la disponibilité dont elles ont fait preuve à chacun de nos séjours à Aix-en-Provence, pour la recherche d'archives et l'accès aux manuscrits.

Toute notre reconnaissance va aussi aux professeurs et chercheurs qui ont contribué à l'avancement de ce travail, et en particulier à M. le Professeur J.-M. Adam de l'Université de Lausanne.

Enfin, que mon époux et nos enfants Olfa et Maher trouvent ici l'expression de ma profonde affection et de mon immense gratitude, pour tous les moments qu'ils m'auront permis de leur voler pour mener à bien et achever ce travail qui fut aussi un très grand plaisir...

INTRODUCTION

La première légitimation de ce travail est d'abord notre croyance en ce que l'écriture, la création ne sont pas le simple effet de ces « seules fulgurations de l'intuition ¹ » contrairement à ce que voulait nous faire croire Saint-John Perse. La seconde serait sans doute que « l'ère du soupçon » dans laquelle est entrée depuis plusieurs années la critique persienne a favorisé une forme de critique au sens étymologique qu'affectionnait l'homme au masque d'or: une « crise » (« Rappelez-vous ce sens que prend le mot dans la langue alexandrine (chez Plotin tout le temps): « *appeler, provoquer une crise* »- n'est-il pas admirable, cet apport peut-être de la langue médicale (toujours bien affiliée)?² » OC p. 677). Après les diverses tendances suivies depuis les années 50 par les admirateurs de Saint-John Perse, depuis la trop célèbre Poétique de Saint-John Perse de Roger Caillois, la véritable critique stylistique posait les premiers jalons essentiels pour la compréhension de la trame linguistique de l'oeuvre, de certains mécanismes qui n'avaient été que trop négligés par la critique. Ainsi, l'exégèse d'un Albert Henry, ou plus tard de Pierre Van Rutten contribuèrent - surtout pour le premier - à la valorisation de la richesse lexicale, rythmique et stylistique de cette poésie qui réussissait le paradoxe de se démarquer des courants littéraires avec lesquels elle naissait, tel le surréalisme, tout en amplifiant un type immémorial, quasi biblique de profération. D'illustres lecteurs interrogèrent cette singularité, lesquels d'ailleurs étaient souvent prompts

¹ - O.C., *Discours de Stockholm*, p. 444. Notre édition de référence tout au long de ce travail sera l'édition de la Pléiade, Oeuvres complètes, Gallimard nrf, 1972 (1982 pour Nocturne et Sécheresse).

² - O.C., *Lettres de jeunesse*, Lettre à Jacques Rivière, p. 677.

à dédicacer leur « lecture » au Maître, et qui adoptaient par mimétisme le souffle et l'élan hiératique de la plume persienne. Plus prudente, moins sensible à l'effet qu'au *comment*, aux ficelles techniques de ce type d'écriture, une nouvelle génération de critiques retrouve la distance exacte par rapport au poème de Saint-John Perse, même si son approche est le plus souvent thématique et philosophique. Ainsi C. Camelin ou C. Mayaux, qui se sont efforcées la première à mettre en évidence la tension contradictoire qui fonde le monde poétique de Saint-John Perse, la seconde à explorer les références et les dettes au monde chinois. M. Sacotte a pour sa part voulu ébranler la statue trop superbe, trop imprenable de « l'homme au masque d'or » pour lui redonner dimension plus humaine, pour opposer à la révélation de la mystification la splendide vérité d'une oeuvre cohérente. L'on n'est plus donc, loin s'en faut, en ces temps de lecteurs agenouillés en vestales dédiées au culte de l'idole, comme autant d'Ulysses hypnotisés par un chant trop énigmatique, trop ésotérique.

Et de nouveau face à l'illusion d'un texte « neuf », nous avons voulu, dans le sillage de ceux qui ont interrogé la langue, les données, les moyens apparemment impulsifs de cette écriture, poser certaines hypothèses. Celle par exemple de l'existence d'un projet rhétorique, à la fois en amont et en aval de l'oeuvre: antérieur, c'est à dire lié à une éducation littéraire, à une tradition rhétorique autant si ce n'est plus que philosophique (nous reprendrons avec bonheur l'union de la rhétorique et de la philosophie propre à la tradition cicéronienne), mais aussi postérieur parce qu'il tend à évoluer -c'est ce que nous essaierons de poser - vers une poétique qui fonde et définit la cohérence d'un texte extrêmement complexe, et même vers une ontologie, dépassant ainsi la

dimension purement rhétorique dans ce qu'elle pourrait avoir, pour certains esprits chagrins, d'étriqué ou du moins de réducteur. L'hypothèse de ce projet rhétorique, outre que nous la percevons comme une prophylaxie de l'éloge mimétique trop longtemps pratiqué par la critique, permettrait-elle de gérer de manière efficace et juste l'évidente complexité lexicale, figurale, rythmique et syntaxique de cette écriture? Autrement dit, l'« influx » rhétorique, les choix pratiqués qu'il entraîne - qu'ils soient d'amplification ou d'ellipse - ne contribueraient-ils pas à harmoniser, à systématiser d'une part le réseau poétique pris dans son ensemble, au niveau de la macrostructure, et d'autre part à parrainer, à « tutoriser » la parole poétique, microstructurellement? Le sens a cours alors par l'impulsion - laquelle est aussi « intention » - rhétorique qui le précède et le génère, car l'impact de l'orientation rhétorique va jouer un rôle crucial dans l'élaboration de ce sens. De même le lecteur qui, en aval, part en quête de la signification du poème, ne perçoit l'inflexion juste que lorsqu'il décèle la présence du nerf rhétorique, ce vecteur constructeur de la cohérence du texte : « En ce point extrême de l'attente, que nul ne songe à regagner les chambres »¹.

En outre, notre intérêt pour l'investissement et les stratégies rhétoriques dans l'oeuvre poétique de Saint-John Perse a également été motivé par le simple fait que les études portant sur la dimension véritablement rhétorique de la poésie sont d'une rareté surprenante. Hormis les études de Roger Caillois, du philologue Albert Henry dans les années 60 et de Pierre-M. Van Ruten², relativement peu de chercheurs ont accordé l'attention qu'elle méritait à la rhétorique persienne. L'habitué des bibliographies de Saint-John Perse relève certes

¹ - *Vents*, III, 6, p. 229.

² - *Le Langage poétique de Saint-John Perse*, chez l'auteur, Library of Congress.

les études consacrées à l'énumération¹, à la répétition et aux jeux sémantiques², à la métrique³, au rythme, à la syntaxe⁴. Plus précisément, Alain Bosquet fut un des premiers à poser un jalon dans l'exploration de la rhétorique⁵. Plus près de nous, l'étude de l'américain Richard A. Laden « Les Relais du verbe: Perse's reticular rhetoric » (1978)⁶, celle de Steven Winspur, « Vents et la rhétorique retournée de Saint-John Perse » (1987)⁷ et celle d'Alain Girard, « Rhétorique de la poésie. Poésie de la rhétorique: une étude de Chronique de Saint-John Perse » (1992)⁸, apportent une contribution non négligeable. Certes, des chercheurs dont nous évoquerons les apports tout au long de notre travail n'ont pas manqué d'interroger la dimension rhétorique du poème persien. C'est le cas de J. Gardes-Tamine: « Saint-John Perse et les historiens latins », « Saint-John Perse et les mots », et plus récemment, avec C. Camelin, une analyse de « la 'Rhétorique profonde' de Saint-John Perse »⁹. Dans ce dernier ouvrage, c'est une rhétorique très en prise sur la poétique qui est envisagée, impliquant un souci d'évaluer les codes de ritualisation de la parole, ses topiques considérées en relation avec la personnalité du poète.

¹ - Churchmann Anne, « L'Énumération chez Saint-John Perse: à propos d'une page de Vents » dans Honneur à Saint-John Perse...Hommages et témoignages littéraires...Gallimard, 1965, pp. 480-488.

² - Frédéric Madeleine, La Répétition et ses structures dans l'oeuvre poétique de Saint-John Perse, Gallimard, 1984, Publications de la Fondation Saint-John Perse.

³ - Bateman Jacqueline, « Questions de métrique persienne » dans *Cahiers du XXème siècle*, n°7 (n° spécial « Lectures de Saint-John Perse »), 1976, pp.27-56.

⁴ - Radhouane Nébil, La syntaxe dans l'oeuvre poétique de Saint-John Perse, (Thèse d'Etat), Université de Tunis I, 1998.

⁵ - Bosquet Alain, « Saint-John Perse ou la rhétorique rédemptrice », dans Verbe et vertige. Situation de la poésie. Hachette, 1961, pp. 131-148.

⁶ - Laden (Richard A.), Baltimore, London, The John Hopkins University Press, 32 p., photocop.

⁷ - Winspur S., in Saint-John Perse 1. L'obscur naissance du langage. Ed. Daniel Racine, Minard, pp.215-227.

⁸ - in *Souffle de Perse* 2, janv. 92, pp. 70-75.

⁹ - C. Camelin et J. Gardes Tamine, La « rhétorique profonde » de Saint-John Perse, Champion, 2002, 241 p.

Cependant, il faut l'avouer, l'extrême majorité des études critiques sur la poésie persienne est à dominante thématique et/ou philosophique. De par sa forme, qui aujourd'hui encore demeure à plusieurs égards énigmatique, hermétique et imprenable, la poésie de Saint-John Perse a fait naître des vocations de « traducteur pythique ». Plus que la langue, le discours hiératique, tendu vers un horizon mystique mi-antique mi extrême-oriental, invitait aux lectures « explicatives » au sens étymologique du terme, aux conjectures sur le sens d'une chronique ou d'un éloge amoureux. Nous en arrivons presque à ce paradoxe que la poésie de Saint-John Perse est si bien architecturée sur le plan de l'intention et des moyens rhétoriques qu'au bout du compte le lecteur en vient à ne percevoir presque exclusivement que le contenu, obnubilé par le seul signifié, sans chercher la plupart du temps à mesurer l'intentionnalité rhétorique qui le sous-tend et qui garantit la réussite de l'objectif final, à savoir l'arrivée flamboyante à bon port d'un « thème », d'un dithyrambe, d'une oraison.

Ce retour à la rhétorique qui est finalement préconisé malgré tout ce que le poète lui-même a pu en dire, et dont nous nous réjouissons après des décennies d'« exil » rhétorique en Occident (cf. Molinié), nous nous devons de l'étayer par des références aux illustres prédécesseurs de Saint-John Perse, à ces poètes et à ces penseurs qui ont imprégné et scellé l'éducation humaniste qu'il reçut, et qui assoient les réflexes mêmes de son écriture, de la simple réminiscence hugolienne ou baudelairienne, ou de cette ombre de Cervantès jumelée à certaine laisse de la III^{ème} suite de Vents, jusqu'à l'empreinte évidente de ce « *Dorien* », de ce « *Béotien* » qu'était Pindare¹, et dont le souffle des

¹ - Camelin Colette, Eclat des contraires, La Poétique de Saint-John Perse. CNRS Edition, 1998, coll. « *Cnrs Littérature* », p. 79.

Odes traverse les versets persiens. La position de Paul Valéry, dont on n'ignore pas l'influence sur Saint-John Perse est elle-même révélatrice de l'importance qu'il accordait à la rhétorique, parallèlement à l'exigence qu'il éprouvait d'en savoir plus sur la question: « Où trouve-t-on ces définitions de figures de rhétorique, et quel est le livre à consulter sur l'ancienne théorie de la rhétorique? (...) J'ai souvent eu l'envie de reprendre cette analyse antique mais d'abord faudrait-il la connaître et je ne sais où la trouver. J'ai la rhétorique d'Aristote où il n'y a rien.[sic] »¹. Quoi qu'il en soit, et quoi qu'en dise le poète lui-même, il n'est point d'écriture sans rhétorique, car il n'est point de parole sans objectif, sans désir ni sans auditoire, réel ou virtuel. Saint-John Perse a beau prétendre n'éprouver pour la « rhétorique (et [pour] cette rhétorique élémentaire: la grammaire) qu'horreur et dégoût »², Jean Paulhan, l'auteur des Enigmes de Perse, affirme après avoir dressé un catalogue des nombreuses *figures de langage* pratiquées par Perse: « Lisez Perse : vous n'y trouverez pas un vers qui n'appelle un nom rhétoricien. »³

Cependant, et dans une perspective que ne dénierait pas Paulhan, il ne s'agit nullement d'envisager une « *rhétorique restreinte* » au sens où l'a décrite Gérard Genette. Notre approche considèrera la rhétorique dans son acception large, généreuse et non parcimonieuse, englobant - entre autres- les catégories traditionnelles de l'invention, de la disposition, de l'élocution, de l'action et de la mémoire réactivées à travers la lecture du corpus poétique suivant: Eloges, La Gloire des Rois, Anabase, Exil, Vents, Amers, Chronique, Oiseaux, Chanté par celle qui fut là, Chant pour un équinoxe, Nocturne et Sécheresse, ou encore les genres d'éloquence, les niveaux et les genres de style. Sans consacrer

¹ - Paul Valéry, O.C., Pléiade, t.II, p. 1572-1573.

² - O.C., p.1318.

³ - ibid., p. 1317.

systematiquement une partie à chacune des étapes auxquelles obéit le discours persuasif ¹, nous analyserons le texte en interrogeant les modalités de son intégration à ces différentes parties. Car à de très nombreuses reprises, le concept fondamental qui garantirait l'ossature du poème persien de même que son innervement émotionnel nous a paru être l'éloquence. De par sa formation même, Saint-John Perse était particulièrement réceptif à toutes les disciplines qui, tout en sublimant la parole, multiplient le pouvoir de l'orateur. Ce ciselage du discours, il se révèle y être sensible, lui qui dans l'exemplaire qu'il possède du Dialogue des Orateurs de Tacite, annote et souligne de manière révélatrice certaines réparties de l'orateur latin:

« L'essence divine et la puissance céleste de la parole a, dans tous les siècles, fourni de nombreux exemples de la fortune à laquelle des hommes pouvaient s'élever par la puissance de leur talent ».

Le discours poétique, loin d'échapper à ce travail de la parole qui le rend si proche d'être déclamé, semble obéir à des règles essentielles du « bien dire ». Mais jusqu'à quel point, et dans quel but, et par quels moyens? S'agit-il seulement de forger une langue « *pure et gagée* », « *autiste* »², une langue « autotélique » comme on nous l'a si souvent répété, et qui n'aurait d'autre but, ô combien narcissique, que de tout ramener à elle-même?³ C'est pour proposer quelques éléments de

¹ - Marc Fumaroli, L'Âge de l'éloquence. Rhétorique et *res literaria* de la Renaissance au seuil de l'époque classique. Genève: Droz; Paris: Champion, 882 p. Réédité chez Albin Michel. Cf. Préface, p. III.

² - Marc Fumaroli, op. cit., *Préface*, p. IV: « Rien de moins autiste, rien de plus sociable que l'art romain de persuader. « Bene dicere »: bien dire, cela équivaut en latin à bien montrer, à bien se montrer, selon la racine « deik », « dik », que l'on retrouve dans le grec « deiknumi ».

³ - Marc Schoeni renvoie à ce propos (« sur la rhétorique comme déni principal de l'autonomie du langage ») aux travaux de l'américain Kenneth Burke (*A Rhetoric of motives*, Berkeley/Los Angeles: Univ. of California Press, 1969), dans sa contribution intitulée « Réflexions sur le genre épideictique » in *Relectures de la rhétorique, Etudes de Lettres* (Revue de la Faculté des Lettres de l'Université de Lausanne), oct.- déc. 1991, pp. 87-111.

réponse à ces questions que nous avons voulu sonder le détail du mécanisme d'écriture de Saint-John Perse. Expliquer « l'irruption du chant », son mode, ses composantes, équivaut ainsi, dans le cas de la poésie persienne, à évaluer la fonction des insertions de termes scientifiques et techniques dans le texte. Cette manière de rattacher le monde poétique à l'univers scientifique, biologique ou botanique, ou encore juridique est-elle vraiment inédite, ou faudrait-il mieux la replacer dans une tradition que l'histoire littéraire se plaît souvent à ignorer ou à occulter, celle de la poésie descriptive du XVIII^{ème} siècle? Dans son traitement du *Divers*, cette poésie fut soucieuse de concilier le désir de rassemblement des éléments du monde que lui livrait la science et la traditionnelle *fureur* qui lui donnait son élan et sa tension spécifiques. Comment, sans tomber dans un comparatisme forcément réducteur et déformateur, évaluer cette finalité encyclopédique du poème persien? En partant de deux textes qui nous ont semblé fondamentaux, Oiseaux et Cohorte, nous avons tenté d'explicitier les méthodes à l'oeuvre dans cette écriture. A la manière de cette poésie du XVIII^{ème} siècle, le poète, voyageur-butineur, signe l'avènement poétique par une « anabase » en territoire scientifique, anabase dont un des effets, et non des moindres, sera peut-être la production d'une vision baroque où les statuts des objets et des mondes évoqués peuvent subir certaines distorsions. Auquel cas il faudra se demander si, de ces « collisions » entre des mondes divers ne naîtraient pas des images ou des aires nouvelles, fluctuantes mais irréversiblement créatrices: « Et dans l'acclamation des choses en croissance, n'y a-t-il pas pour nous le ton d'une modulation nouvelle? » (Vents I, p. 193). Enfin, le point de vue instauré par la prise en compte de la poésie descriptive nous aura permis, en passant à la deuxième partie de notre travail, d'aborder un des pôles

fondamentaux de cette écriture, à savoir le lexique scientifique et technique, à la fois dans sa fonction de marqueur de la modalité descriptive dans le poème et dans ses implications d'ordre plus général au niveau des choix rhétoriques et stylistiques opérés par le poète. « Nommer » est-il, pour Saint-John Perse, simple alignement sur le Réel déjà ordonné ou correspond-il à un acte « onomaturgique »? Quelles sont les données techniques et ontologiques constitutives de cet acte? C'est ce que nous nous efforçons de sonder tout au long du premier volet de cette partie médiane. En réalité, l'hypothèse que nous poserons à ce niveau serait qu'il y a peut-être chez l'auteur d'Anabase une « rhétorique à rebours » au sens où d'abord, il faut Nommer: « Ainsi la ville fut fondée et placée au matin sous les labiales d'un nom pur »¹ (Anabase IV, p. 98) . L'élocution - en ce qu'elle est aussi *lexis* - prévaudrait ainsi sur le souci de disposition, d'ordonnance. On n'aurait plus alors tout à fait le schème classique « *eurêsis* - *taxis* - *lexis* » comme dans la rhétorique antique, mais plutôt une entorse qui aurait pour effet de mettre en avant le lien entre l'*élocutio* et l'*inventio*: à ce stade émergent, dans la poésie de Saint-John Perse, l'avènement du cognitif, connecté à la fonction d'enseignement (*docere*), et peut-être plus encore à l'univers de la mémoire. Nous nous intéresserons ainsi aux modalités d'insertion du détail scientifique à l'intérieur de la coulée phrastique, à plus large échelle dans le verset, pour considérer enfin l'effet produit au niveau de la laisse, de la suite, du poème entier. Par extrapolation, il faudra évaluer les fonctions qu'assument ces insertions, fonctions qui remplissent un rôle rhétorique de premier plan dans l'effet produit par le poème: effet de vraisemblance, prophylaxie du délire poétique, contrepoint modérateur de la langue oraculaire? Si les *choses de l'esprit* sont *choses probantes et*

¹ - Anabase IV, p. 98.

*peu sûres*¹, comment situer alors par rapport à elles la présence parfois trop affirmée, presque incongrue du mot technique? Consécutivement donc à l'analyse des effets rhétoriques de ce genre d'insertion dans le texte, c'est à une réévaluation du lien subtil entre le Vrai et le Beau que nous conduira, dans une étape ultérieure, l'interrogation de ces « amers » scientifiques disséminés à bon escient dans la Mer poétique *aux mille fronces*:

« Et maille à maille se répète l'immense trame prosodique - la Mer elle-même, sur sa page, comme un récitatif sacré »²

Saint-John Perse réexplore et réhabilite dans le même temps le lien entre poésie et science. Quiconque a lu et pesé les déclamations solennelles du *Discours de Stockholm*, discours de réception du Prix Nobel, a pu se rendre compte à quel point était chère au poète la perspective qui pourrait unir les deux plans. Et toute forme d'écriture intégrant les deux sphères, fondatrice d'une intersection entre elles - même de façon métonymique - ne pouvait qu'entrer dans la perspective humaniste, à plusieurs égards hautement cicéronienne, conciliatrice des antipodes, qui était la sienne. Les multiples traces et symboles annotatifs laissés sur les pages des ouvrages de sa bibliothèque personnelle le prouvent: le poète était extrêmement attentif à tout ce qui, dans les oeuvres d'orateurs et de rhéteurs grecs ou latins, ressemblait à une réflexion théorique sur l'impact de la parole et l'art de persuader. Et ce n'est pas innocemment qu'il souligne dans la troisième partie du

¹ - *Amitié du Prince*, p. 69.

² - *Amers*, *Choeur*, p. 371.

Dialogue des Orateurs de Tacite, dans le volet consacré aux *Causes du déclin de l'éloquence*, les lignes suivantes:

« Aussi les discours de Cicéron le laissent voir: géométrie, musique, grammaire, bref aucun des arts libéraux ne lui était étranger. Il possédait la dialectique et sa subtilité, comme la morale et ses applications, comme la marche et les causes des phénomènes. »
(Discours de Massala)

Dans cet éventail d'arts à la connaissance duquel le maître de rhétorique convie l'aspirant-orateur, il y a les domaines d'élection du poète. Mais entre ces domaines et celui de la création poétique proprement dite, il n'y aurait pas chez Saint-John Perse hiatus mais plutôt, et à la manière de Montaigne, une saine interaction¹ - encore un concept rhétorique - entre dictionnaire encyclopédique et parole poétique, l'un fécondant l'autre, lui conférant un fondement probant dont il y a lieu d'analyser la portée.

Aux antipodes du souci nominateur et du prélèvement lexical technique auquel le poète procède dans des ouvrages spécialisés pour le réinsérer dans le corps du poème, nous avons voulu analyser un exercice rhétorique fondateur chez Perse, celui de l'amplification en tant que figure de dilatation, et sans doute de démesure. Un des procédés fondamentalement évoqué sera l'argumentation, de même que tout l'arsenal syntaxique, jonctionnel qui s'y rattache. De l'observation du système argumentatif découlerait alors la prise en considération de

¹ - « L'interaction entre l'orateur et ses jugements (...), cette interaction entre celui qui parle et ce qu'il dit n'est qu'un cas particulier de l'interaction générale entre l'acte et la personne qui (...) constitue le fondement de la plupart des arguments utilisés; ceux-ci ne sont, eux-mêmes, qu'un cas particulier d'une argumentation plus générale encore portant sur l'interaction de l'acte et de l'essence; » Benoît Timmermans, « A propos de la réception de la Rhétorique d'Aristote », p. 397, dans Rhétorique d'Aristote, Livre de Poche, *Classiques de la Philosophie*, 1991, citant C. Perelman, « Logique et rhétorique », in *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, janv.-mars 1950.

l'amplification dans ses différents degrés, et plus particulièrement - nous lui aurons consacré une part essentielle dans cette section - de l'amplification « sur trois modes ». Ainsi, nous attachant à décrire cette rhétorique de l'amplification, nous avons d'abord procédé à une approche des techniques d'amplification pratiquées dans le texte persien. D'abord une technique lexicale, qui intégrerait certaines formes de dérivation, ou de paronymie, et jusqu'à cette pratique d'écriture que nous avons qualifiée d'« insémination lexicale », à lire très probablement comme un des modes praticables d'amplification syntaxique et textuelle puisqu'en effet l'auteur, compulsant dans sa réserve de lecture, y opère des prélèvements avant de procéder par la suite à leur réinsertion dans le contexte qui est le sien, créant l'alchimie propre, par exemple, à *Images à Crusoé*. Une telle hypothèse nous amènera alors à reposer le problème concret de la pratique de l'écriture chez Saint-John Perse: celui-ci travaillerait sur une trame virtuelle, sorte d'armature syntactico-rythmique préétablie (hypothèse qui corroborerait la prééminence du rythme dans sa poésie) pour ensuite « ajouter », insérer sur le canevas rythmique préexistant la part lexicale du poème. Evaluant cette formule, nous ne manquerons pas d'apporter en témoignage l'expérience d'autres créateurs, tels les peintres de la Renaissance qui peignaient selon les proportions du Nombre d'Or (cf. les proportions mathématiques dans l'Art). Dans le même ordre d'idées, pourra-t-on avancer que ces proportions tiennent un rôle conséquent à l'intérieur d'une rhétorique générale touchant à l'équilibre de l'oeuvre et abordant de ce fait des préoccupations d'ordre esthétique ? Telles sont les questions auxquelles nous avons voulu apporter quelques éléments de réponse, tout en ne perdant pas de vue que, très souvent, l'hétérogénéité lexicale qui irrigue l'écriture est homogénéisée par le mouvement rhétorique. C'est ainsi que

face au catalogue de diversités hétérogènes, il y a la cohérence assurée par le vecteur proprement rhétorique, et cette fonction n'est pas des moindres dans l'écriture de Saint-John Perse.

Parallèlement à la technique lexicale, la technique figurale est aussi à prendre en considération. L'examen de tous les marqueurs d'amplification, et spécialement de « comme », principal outil d'amplification, de ses occurrences et de leur situation contextuelle nous a conduit à cerner un mode d'amplification très spécifique que nous avons assimilé au modèle phyllotaxique. Ce modèle, inspiré d'un schéma de croissance botanique, assurerait dans l'écriture persienne, et dans de nombreux cas, l'évolution et surtout la cohérence progressive du texte. Ce modèle permet en outre de poser, du moins partiellement, certaines questions concernant les limites de cette unité souvent mal définie qu'est le verset, dont les définitions qui sont proposées sont souvent insatisfaisantes. Dans un certain sens, ce modèle n'autorise-t-il pas également une forme d'« estuarisation », d'élargissement du poème par effet de suite, favorisant ainsi les passerelles paradigmatiques, mais aussi syntagmatiques, d'une section à l'autre, comme d'un recueil à l'autre? N'a-t-il pas aussi partie liée avec la polyphonie, notion elle-même corrélée à la dialogique, et à l'extension du concept de verset? Quoi qu'il en soit, la préoccupation du « fondu stylistique » cher à Albert Henry n'est pas étrangère dans ce contexte aux questions de cohérence et d'unité stylistique soulevés par le choix d'un tel type d'écriture. Le troisième temps de cette partie médiane sera, lui, centré sur les résonances polyphoniques en action dans le texte, de même que sur l'interaction fondamentale dans la poésie persienne entre le mode de l'écrit et celui de l'oral. Certes, nombreux sont les chercheurs qui ont

confirmé ce plaisir persien de renouer avec la tradition antique et médiévale du poème-chant. Mary Gallagher, dans un ouvrage récent sur la créolité de Saint-John Perse¹ a rappelé et analysé la filiation créole, antillaise du poète et l'influence de cette créolité sur son expression de même que sur son « être-au- monde ». Le concept-clé de rythme, dans son acception physique de *pneuma* opère la jonction entre les deux modes. Mais ce n'est pas tant l'actualisation de la chose écrite par la parole qui interpelle, ni encore la mise en relief d'une langue orale si sublime qu'elle est aussitôt « attestée » par sa réalisation écrite, que cette recherche d'une médiation - d'un équilibre - entre le battement encore palpitant de l'oratoire et l'appareillage technique d'une écriture dense qui cherche à consigner, en s'amplifiant toujours plus, du moins jusqu'à Amers, toutes les données du monde et de la connaissance. Comment définir la chronique que nous livre le narrateur dans les versets de Vents, comment situer ce versant homérique de l'écriture persienne, si ce n'est d'abord par un retour aux genres rhétoriques? Parallèlement aux indices croisés - et parfois ambigus - de l'écrit et de l'oralité, il nous a semblé pertinent d'observer la manière dont l'écrivain investit et gère la dimension théâtrale dans son oeuvre. Car si tant est que toute écriture, même la plus lyrique, la plus « spontanée » est fatalement une mise en scène - de soi, des autres, du monde - le poème persien semble quant à lui cultiver une relation très subtile avec le concept d' « artifice », concept que l'on est souvent tenté d'apparier à la rhétorique, qu'elle soit ou non sophiste. La mise en scène, la ritualisation du monde sont-elles chez Saint-John Perse les piliers rhétoriques d'un effet de réel, d'une reconstruction langagière du théâtre du monde, cycliquement consentie

¹ - Gallagher Mary, La créolité de Saint-John Perse. Les Cahiers de la Nrf, Gallimard, *Cahiers Saint-John Perse* 14, 1998, 470 p.

et divisée en aller et en retour¹, à l'image du Texte homérique? Et est-ce son propre rôle que le poète nous laisse entrevoir lorsqu'il écrit, à la fin de la deuxième laisse d'Exil IV: « L'officiant chaussé de feutre et ganté de soie grège efface, à grands renforts de manches, l'affleurement des signes illicites de la nuit »?

Mise en scène du monde et de la parole, le poème va ainsi poser un problème de types de discours pratiqués. De la harangue à l'éloge, il y a toujours, mais non de manière égale, appel au mode essentiel du vocatif. Quasiment en situation de constante apostrophe, le discours poétique persien semble être, par sa prédilection pour l'épidictique, une incarnation proférée de cette figure phatique par excellence immortalisée par Michel-Ange sur le plafond de la Chapelle Sixtine. Ecrire pour héler, pour simplement et primordialement rétablir la primauté du Conteur qui rassemble pour les disséminer actes, vertus et événements mythiques ou à résonance réelle. Le texte ne se fait-il pas souvent miroir polyphonique où se réfléchissent des narrateurs multipliés, comme pour reprendre les antiques exercices d'éristique où l'orateur se livrait à l'art du paradoxe pour parfaire sa formation? Quoi qu'il en soit, nous tenterons de démontrer que nous sommes face à une rhétorique complexe, rhétorique de l'avancée, de l'exhubérance protéiforme, prise dans une dialogique enthousiaste, « séduisante » au sens étymologique, sans doute propédeutique à la fondation d'une poétique. C'est donc d'une « pragmatique » de la poésie persienne que nous interrogerons les données au terme de notre deuxième partie.

Enfin, le troisième grand volet de cette étude s'ouvrira d'abord sur la nécessité de situer les textes dans un genre rhétorique, et dans le

¹ - Cf. les images et la thématique de la rotation évoquées par Alain Girard, in *Souffle de Perse* 2.

cas spécifique de notre corpus ce genre est essentiellement l'épidictique: dans Amitié du Prince, dans Anabase, mais aussi dans Exil III: « Tu ne te tairas point, clameur! que je n'aie dépouillé sur les sables toute allégeance humaine. (Qui sait encore le lieu de ma naissance?) ». L'effet technique ou mnémotechnique produit par l'anaphore, l'énumération ou encore le catalogage, toutes figures de cumul et d'étalement, n'est pas ici le moindre des effets rhétoriques¹, tout comme l'ironie, qui souvent vient brouiller l'effet épique pour instaurer la « pointe » qui rétablit la distance salutaire (« Celui qui ouvre un compte en banque pour les recherches de l'esprit »).

La prise en considération des genres dans la poésie de Saint-John Perse nous a ainsi paru constituer une étape obligée lors de la perception rhétorique de l'oeuvre. On a rappelé antérieurement à quel point toutes les remarques qui portaient sur le style cicéronien attiraient l'attention du poète, et lorsque Tacite s'avise, dans le Dialogue des Orateurs où il évoque les premiers discours de Cicéron, d'élire un type d'éloquence, Saint-John Perse s'empresse alors de souligner sa préférence pour « la fougue de C. Gracchus ou le plein équilibre de L. Crassus » par rapport « aux fioritures de Mécène ou au cliquetis de Gallion ». Nous nous sommes demandés ici si cette préférence pour des auteurs au style relativement dépouillé, ou en tout cas « équilibré » à l'image de celui de Crassus ne se retrouvait pas au niveau de l'écriture, ou si paradoxalement, il n'y avait pas chez lui une contradiction entre son aspiration à la sobriété attique et la pratique quasi-constante chez lui de l'abondance, du flux émotionnel de l'éloge - abondance périodiquement infirmée ou mise à mal dans l'écriture par la litote, l'ellipse ou la pointe

¹ - Cf. Bernard Valette, « Introduction à la poétique de Saint-John Perse », in Analyses et réflexions sur Saint-John Perse: la Nostalgie, ouvrage collectif. Ed. Marketing, 1986, pp. 74-78.

contractante à teneur énigmatique qui vient casser les contours de certains débordements. Le projet rhétorique relèverait-il alors d'une tendance au « désasianisme » progressif, et ce malgré l'affirmation d'une filiation celtique ancrée dans un anti-atticisme évident? Dans la logique de ce paradoxe, n'y en aurait-il pas un autre qui mettrait dos à dos, l'un étant l' « antidote » de l'autre, le style dit biblique, hyperbolique, et l'intrusion incongrue de l'ironie, ou encore du détail frappant de technicité, de véracité scientifique? Pour le chercheur, ce sera l'occasion de vérifier plus tard si les deux catégories de l'asian et de l'attique recourent, d'une certaine manière, les catégories de l'amplification et de la rétraction.

Toutes ces interrogations nous auront menée, toujours dans cette seconde partie, à la délicate question du style et des figures en relation avec une certaine forme de Sublime. Si nous avons choisi d'accorder dans notre deuxième partie une prépondérance pour la pratique, voire le culte de l'amplification -l'amplification n'était-elle pas dans l'Antiquité un des modèles du Sublime?- il n'en demeure pas moins que la notion de genres du discours joue un rôle prépondérant dans la saisie du sens rhétorique. En l'occurrence, le genre fondamental chez Saint-John Perse, c'est l'éloge. Plus encore, il s'est avéré au fur et à mesure de l'analyse que l'éloge se trouvait être sur le plan des genres le répondant de l'amplification, les deux concepts ayant pour points de recoupement l'ouverture, l'abondante coulée lexicale et figurale. Enfin, la dernière problématique qui sera posée - et ce n'est pas la moindre dans la perspective d'une poétique de Saint-John Perse - sera de savoir si cette rhétorique de la montée amplificatrice culminant au niveau d'Amers, et correspondant à un *ethos* particulier, ne va pas par la suite

amorcer un resserrement, une rétraction succédant à toute forme d'extension et aux oripeaux formels, figuraux, qu'elle charrie habituellement.. A bout de souffle, il y a Sécheresse, cependant - paradoxe typiquement persien - cette sécheresse ne se nourrit-elle pas, rhétoriquement et ontologiquement s'entend, d'amplification? Lorsqu'on opère un élargissement à la poétique d'ensemble, ne s'avère-t-il pas que le message final, équinoxial, cet élimage progressif jusqu'au point central de l'être - et de l'écriture - n'acquiert sa pleine signifiante qu'à la faveur d'un exercice oratoire où se pratiquent exhubérance et mise en scène d'une parole qui se fraie, dans son désir de méduser l'auditoire, un estuaire jusqu'à son *lieu*?

L'analyse des figures essentielles (toujours en relation avec la notion de genre de discours et non dans l'optique étroite d'une « rhétorique restreinte ») constituera un des axes de cette section, où nous proposerons non point une analyse systématique et statistique mais une interrogation sur la récurrence et la signifiante de figures telles que l'auxésis, l'hyperbole, l'ellipse ou encore le paradoxe.

Le dernier grand volet de ce travail sera presque exclusivement orienté vers une perspective d'esquisse du profil ontologique de l'oeuvre, ontologie qui trouve bien entendu son point de départ dans la tension entre syntaxe du débordement et « *syntaxe de l'éclair* », pour reprendre l'expression du poète, entre figures constructives et figures corrosives. Souvent imbriquées mais gardant leur orientation et leur impact respectifs, elles attestent la permanence d'une aire de l'ambigu, de cet état dièdre, tensionnel, cher au poète: « - Textes reçus en langage clair! Versions données sur deux versants!...Toi-même stèle et pierre d'angle!... Ô Poète, ô bilingue, entre toutes choses bisaiguës, et toi-

même litige entre toutes choses litigieuses. »¹. Quelles sont donc ces figures angulaires pregnantes qui ponctuent le flux rhétorique et dessinent les reliefs ontologiques du paysage persien? Comment lire l'analogie - paradoxe qui se résout en analogie - entre « louanges » et « plus grands silences », et peut-on dire que cette analogie évolue vers une coïncidence dans Chant pour un équinoxe? Alors, dans une telle optique, la figure de la mer serait à lire comme une figure de synthèse qui, par sa référence à l'ample, au sublime, son lien métonymique au « sel » et son lien paronymique à la terre, deviendrait une métaphore de la cohérence, du ligamentaire, seul « amer » possible contre la fracture de l'être dans sa recherche incessante du point d'équilibre virtuel. La question à ce niveau est donc bien celle de l'innervation ontologique profilé dans les trajets rhétoriques de la poésie persienne. Cette évaluation de la relation du rhétorique au poétique implique forcément un rappel du schéma rhétorique général de l'oeuvre, avec la figure de l'équinoxe comme clef de voûte de l'édifice (« *Midi, ses fauves, ses famines...* »). Dans la précédente partie, nous nous étions demandé si le Beau n'était pas dans cette interaction entre le Vrai, vérifiable, et les « *seules fulgurations de l'intuition* »; ici, le Beau, ou du moins le lieu du poème selon Saint-John Perse ne serait-il pas dans la ligne de partage entre l'hyperbole et la pointe, entre le baroque et le cursif, l'exhubérance et le trait ascétique ? Réconcilier le Vrai et le Beau, n'est-ce pas là l'épopée onto-poétique du poète, pour être de « Ceux-là qui (...) tiennent leur connaissance au-dessus du savoir »²? Du foisonnement à l'épure, de l'asianisme vers l'atticisme, c'est le trajet préférentiel mais non univoque des vecteurs ontologique et rhétorique dans la poésie persienne. Mais

¹ - Vents, p. 213.

² - Amers I, 6, p. 268.

l'épure dans ses modalités peut s'étendre d'un pôle à l'autre et revêtir des formes diverses, voire contradictoires. Signifiant tantôt la dérélition, la fonte (cf. tous les marqueurs de négation et leurs occurrences), elle s'identifie dans d'autres textes à l'estampe, au pur signe, présage ou trace passée, émaciée. Et ce mode-ci d'épure est dans certains cas prémisses d'une nouvelle genèse du poème, des « écritures nouvelles encloses dans les grands schistes à venir... »¹, telle une écriture qui tendrait à redevenir idéogramme, à rebours, remontant toute histoire scripturale. C'est dans cette ligne herméneutique que nous avons porté notre attention sur les termes-clés qui pouvaient, de près ou de loin, traduire ces modulations des pôles rhétorico-ontologiques. Enfin, nous avons souhaité établir des corrélations entre ces tendances d'écriture et une tradition poétique dont Saint-John Perse, lecteur et butineur infatigable, est l'héritier. D'un souffle amplificateur d'inspiration plutôt claudélienne, son évolution semble l'avoir ainsi mené à une rigueur toute valéryenne. S'amplifier pour aspirer à n'être ensuite qu'une simple abstraction, épure symbolique et rare, parcimonieuse par nécessité éthique, aboutissant en fin de parcours à la quintessence de l'être: le Sublime est peut-être là, au croisement du majestueux et du sobre². Certes, ces filiations avec Claudel et Valéry, Mallarmé ou Segalen, nous les prenons à témoin au nom d'une croyance en une « rhétorique d'auteur », au sens où ces modes d'écriture, évaluables en termes de techniques rhétoriques et surtout d'orientation rhétorico-ontologique sont ce qui permet, selon nous, de dresser le profil peut-être le plus fidèle d'une oeuvre. Dans certains cas, la lecture rhétorique n'est-elle pas celle qui contribue parfois à mieux restituer la cohérence de

¹ - *Vents* I, 3, p. 185.

² - Alain Michel, *La Parole et la Beauté. Rhétorique et esthétique dans la tradition occidentale*. Albin Michel, 1982 (rééd. 1994), 458 p.

textes dont la trop grande complexité génère paradoxalement la tentation de l'étiquetage monolithique? Lorsque dans une oeuvre se superposent et s'imbriquent poésie et récit, narration épique et verset énigmatique, élan d'orateur et carnets d'entomologiste, comment cerner et rendre avec suffisamment de fidélité la logique intrinsèque de l'itinéraire, autrement qu'en s'aidant des catégories subtiles, à la fois techniques et fondamentalement « humaines », de l'outillage irremplaçable que propose la rhétorique, trop longtemps figée par certains stylisticiens sous l'étiquette de « discipline désuète »? Nous pensons -et nous tenterons autant que possible tout au long de cette étude de le montrer- que le projet poétique persien, avec toutes les compromissions et les idéaux dont il est porteur, par le désir de saisie de cette parole « essentielle » est un projet hautement rhétorique au sens où il est porté par une intention pragmatique, par une volonté d'*agir* sur son lecteur par sa parole: le toucher, l'émouvoir, le frapper peut-être. La prise en compte de l'inscription du texte dans ce genre de perspective devient ainsi mieux « lisible » avec un conducteur rhétorique. Plus encore, et sans en faire non plus une clé de lecture univoque, la rhétorique, par les pôles - historiquement et culturellement définis - qui la composent (niveaux et genres de style; genres d'éloquence; lieux éthiques, ...) permet une meilleure prise en charge des contradictions de l'écriture. Comment systématiser en effet dans la poésie persienne ce paradoxe actif qui y siège en permanence: l'incompatibilité - apparente - entre le trait elliptique et le concept d'éloquence, qui se conçoit dans l'étalement d'une déferlante rythmique, si ce n'est en puisant dans le réservoir de la rhétorique et en rendant opérationnels des concepts qui en apparence ne semblent pas se prêter à une quelconque lecture de texte poétique. Ainsi chez Saint-John Perse, l'évaluation des liens qui se tissent entre exercice

et ascèse - pour reprendre des catégories rhétoriques - est indissociable d'une appréhension subtile et respectueuse du poème et de son élaboration sémantique. L'évidement presque mystique auquel est soumise l'écriture au bout du compte, cet évidement qui pourra donner en arrière-fond de l'itinéraire esthétique l'épure désincarnée, idéale n'est pas un vide. Paradoxe vivant, moteur, ce vide signale sans doute une plénitude, une sérénité enfin atteinte; il est ce territoire médian et équinoxial entre, peut-être, le Monde atlantico-celtique dont Saint-John Perse se revendiquait tellement et la profondeur gréco-latine du monde méditerranéen dont il a hérité en particulier par sa formation intellectuelle. Il apportera peut-être la preuve que le lecteur-décodeur n'est pas tant confronté à une logique de l'éloquence grandiloquente et écrasante de somptuosité qu'à une expérience - rhétorique et éthique - de la fragilité...

PREMIERE PARTIE

LA RELATION RHETORIQUE : PRATIQUE ET DISTANCIATION

« Je préfère donc les poèmes qui produisent (ou paraissent produire) leurs beautés comme les fruits délicieux de leur cours d'apparence naturelle, production quasi nécessaire de leur unité ou de l'idée d'accomplissement qui est leur sève et leur substance. Mais cette apparence de prodige ne peut jamais s'obtenir qu'elle n'absorbe un travail des plus sévères et d'autant plus soutenu qu'il doit pour s'achever, s'appliquer à l'effacement de ses traces. Le génie le plus pur ne se révèle jamais qu'à la réflexion: il ne projette point sur son ouvrage l'ombre laborieuse et excessive de quelqu'un. »

Paul Valéry, Variété V.

CHAPITRE PREMIER :

PROBLEMATIQUE DE L'ENJEU RHETORIQUE EN POESIE.

I/ Quelle réception pour le texte persien?

Comment poètes, critiques et chercheurs jugent-ils le legs de la poésie persienne ? Les qualificatifs définitoires abondent. Dans son étude sur la « pompe persienne ¹», Désiré Chevrier rapporte que « la hauteur du ton, le hiératisme du discours, son ample cadence, sa majesté, ne laissent pas de placer à part Saint-John Perse dans la poésie française du XXème siècle, et peut-être de donner à beaucoup l'impression d'un discours obsolète ». Classé dans la catégorie des « *orateurs antiques* ²» cultivant « un goût personnel pour le cérémonial et le protocole ³», à la « communication pleine de hauteur aristocratique ⁴», le poète d'Anabase paraît ainsi auréolé d'une réputation où grandiloquence et déclamation hautaine semblent occuper une place prépondérante, et même fonder la spécificité du « créneau » persien.

Paradoxalement, ces catalogages lui vaudront des critiques provenant aussi bien d'Outre-Atlantique que des cercles intellectuels français, l'accusant souvent d'une ostentation qui n'a pas lieu d'être en poésie, d'un

¹ - Portulans pour Saint-John Perse. De l'homme au poète, Actes du Colloque de Pau, mars 87.

² - A. Bosquet, cité, par D. Chevalier, *ibid.*

³ - Y. A. Favre, cité par D. Chevrier, *ibid.*

⁴⁴ - Lagarde et Michard, *ibid.*

gonflement de l'oratoire qui n'est que pure nuisance, qu'incongruité comparé à la parole supposée rare et parcimonieuse de la poésie moderne. Et lorsque cette emphase est « reconnue » et qu'elle se voit conférer un rôle positif dans la construction et surtout dans la production du ton d'ensemble du poème, elle est le plus souvent lue – et de manière quasi-automatique – comme une métaphore de la démesure sonore et visuelle du monde : « Même lorsque l'écriture persienne semble se complaire dans des volutes quelque peu baroques, comme il arrive parfois dans Amers (...), celles-ci renvoient aux courants grandiloquents de l'océan¹ ». Ainsi, cette pompe est d'abord justifiée par une analogie entre monde et parole poétique (« Perse montre une sorte de réversibilité entre les mots et l'objet²»), elle n'est que très rarement rattachée à un projet d'ensemble de l'œuvre. Du moins n'est-elle perçue que dans sa fonction analogique, non dans une fonction fondatrice, *motrice* dirions-nous, pour anticiper. Même si ce mouvement d'analogie entre langage et monde peut-être perçu au fur et à mesure du parcours poétique et aboutir au bout du compte à l'expression verbale concrète d'un désir de coïncidence entre l'homme et le monde (« équinoxe d'une heure entre la terre et l'homme³»), il n'a lieu qu'au terme d'un trajet initiatique expérimental qui, bien qu'étant sous le signe des forces vives du monde (Vents, Amers...) est un trajet de l'oratoire dépassant justement ce que l'oratoire pourrait comporter d'artificiel ou de pompeux. Une grande partie de ce travail sera précisément consacrée à l'examen des modalités de ce trajet poétique qui s'incarne dans des genres discursifs divers. C'est là que le concept de « rhétorique » survient et féconde la lecture du poème persien, à l'étape de la réception, tout comme il l'a fécondé lors de

¹ - Roger Little, cité par D. Chevrier in Portulans pour Saint-John Perse. De l'homme au poète, Actes du Colloque de Pau, mars 87.

² - Désiré Chevrier, « *De la pompe persienne* », p. 50-51.

³ - Chant pour un équinoxe, OC, p.438.

l'écriture, à l'émission de cette parole si proche de l'oral et des textes fondateurs anciens.

A/ Le poète et la rhétorique: une singulière relation.

Saint-John Perse a lui-même entretenu autour de sa « statue » ce culte de l'orateur, ce plaisir de dire l'éloge. Dans une des notices de sa biographie, construite et préparée pour la Pléiade, nous apprenons ce qu'il confie à un ami canadien, le botaniste Louis-Marcel Raymond : « J'aime bien l'éloge pour l'éloge. Cela commande au départ un certain ton, appelle une certaine hauteur, oblige à se situer un peu au-delà de soi-même ¹ ». Certes, à cet aveu, le lecteur avisé pourrait opposer toutes les autres manifestations de déni d'une grandiloquence somptueuse, ou souvent – pour certains – par trop pompeuse, comme si le ton oraculaire, au-delà du rythme et du nom, dictait son imposante solennité, sa loi. Car Saint-John Perse, quoique profondément imprégné de culture classique², s'est souvent, on le sait, défendu de cultiver le moindre souci rhétorique. Plus encore, nous savons que sa prétendue « recette » d'écriture était montée de toutes pièces et qu'en lieu et place de l'élagage d'une écriture par trop foisonnante, le poète pratiquait à l'inverse sur une armature assez réduite la « greffe », l'adjonction des extensions que lui apportaient ses lectures, et qu'il glanait au fur et à mesure de ses explorations livresques dans les traités de numismatique ou de zoologie. Nous reviendrons plus longuement sur ce fait ultérieurement.

¹ - OC., p.1088.

² - OC., p. XII : « *Grand prix de discours français, en rhétorique* ».

Quel était donc le rapport de Saint-John Perse à la rhétorique ? Les réponses susceptibles d'apporter un éclairage à cette interrogation sont, comme nous l'avons déjà souligné – et cela n'est pas inattendu chez une personnalité aussi complexe et ambiguë que celle du poète antillais – de différentes sortes.

Nous évoquerons d'abord ce rapport relativement à ce que le poète lui-même en a dit. Lors d'un colloque avec des écrivains suédois, à Stockholm, en décembre 1960, Saint-John Perse déplore que le romantisme français ait, malgré le double apport des romantiques anglais et allemands, « fini dans la rhétorique et [le] verbalisme » pour avoir voulu « devenir une chose d'action, conquérir un public, gagner une victoire qui était à la fois aussi bien intellectuelle que sociale, (...), conquérir le siècle ¹ ». Ce mépris pour la chose rhétorique, ou du moins ce rejet quelque peu suspect des modèles rhétoriques n'a pas été sans susciter d'interrogations sur une supposée dimension rhétorique du poème persien.

Tous les chercheurs gardent en mémoire les fameux passages d'Enigmes de Perse de Jean Paulhan² où l'auteur rapporte comment le poète se défend de toute intention rhétorique, défense qui, comme de bien entendu, n'est pas sans éveiller de légitimes soupçons : « Cependant Perse ne marque à la rhétorique (et à cette rhétorique élémentaire : la grammaire) qu'horreur et dégoût. « Mon œuvre, dit-il, entend échapper à toute référence grammaticale ». Et : « La métrique du poète, qu'on lui impute à rhétorique, ne tend qu'au mouvement et à la fréquentation du mouvement

¹ - Il existe un compte-rendu fidèle de la participation de Saint-John Perse à ce colloque à la Fondation Saint-John Perse d'Aix-en-Provence (en réserve).

² - J. Paulhan, *Enigmes de Perse*, d'abord publiée dans trois numéros de la Nouvelle Revue Française : celui du 1^{er} novembre 1962, du 1^{er} janvier 1963 et du 1^{er} janvier 1964.

dans toutes ses ressources vivantes, les plus imprévisibles ». (« Entendez que la règle rhétorique est, par nature, immobile et fixe »). Ce qui, nous le verrons, est fortement sujet à caution, surtout lorsque l'on découvre toutes les combinatoires que la rhétorique, dans son armature même – et au sens classique du terme – a offert à Saint-John Perse, tant du point de vue de la disposition, que de l'invention (la topique), de l'élocution, ou encore de la mémoire. Et Jean Paulhan poursuit en analysant ce dédain de la chose rhétorique chez le poète dans la troisième partie de son étude (« Une rhétorique sans langage ») : « le fait est que les divers tropes de la rhétorique, plutôt rares et monotones chez les poètes académiques, abondent chez les poètes de versets et de vers libres. L'on en voit assez peu dans Hérédia, Valéry ou Aragon, qui les cultivent ; beaucoup et de toutes sortes dans Apollinaire, Eluard ou Michaux, qui les fuient(...). Ainsi trouve-t-on, à chaque ligne de Perse tantôt quelque figure de langage : une crase :

« Les pierres veinées-bleu... un pays-ci...

une congerie (que l'on appelle encore « amas »)

« Oponces, arcs, alysse, origan...

une apposition :

« ces ombres – les prévarications du ciel... »

une aposiopèse :

« Ô grande par le cœur et par le cri de votre race !...

(...)

Et je ne dis rien de la syllepse, de la prosopopée, de la topographie et de la prosopographie (...). Lisez Perse : vous n'y trouverez pas un vers qui n'appelle un nom rhétoricien ».

L'on voit aisément que Paulhan prend un plaisir certain, dans les efforts qu'il fournit pour détecter et mettre en avant les accents rhétoriques de la plume persienne, à contredire le poète ou du moins à prouver l'existence dans sa poésie d'un fil rhétorique que l'auteur a longtemps et fermement dénié, comme s'il voulait que s'impose à la critique l'idée d'une écriture « pure », inasservie aux contraintes du langage, dépouillée de tout dû. C'est presque malgré lui, et contre ce mythe que Jean Paulhan qui, en 1960, séjourne un temps dans la propriété du grand poète, aux « Vigneaux », réaffirme : « Il faut bien l'accorder puisque nous avons ici la chose même sous nos yeux ; une langue plus rhétoricienne qu'il n'en fut jamais, mais plus secrète et mieux inaperçue du poète ». Roger Caillois signala ainsi, plusieurs années avant Paulhan¹ les contours et le tracé rhétorique de l'écriture persienne en mettant en avant la teneur presque ontologique (dans son rapport avec le monde) de cette rhétorique : « Ce langage, cette rhétorique, cette prosodie ne font pas que décrire le monde dont ils entretiennent le lecteur : ils le prouvent, ils l'attestent, ils le créent. Je veux dire qu'au lieu de le peindre, ils en apparaissent eux-mêmes issus, ils garantissent son existence par la leur, son originalité par les différences qu'ils accusent avec le lexique, la syntaxe, le ton, la rhétorique habituels. Ils rendent présent l'univers, dont ils parlent, parce qu'ils semblent en provenir, parce qu'ils lui appartiennent avec évidence²(...).

Ce rapport ambigu est donc, d'emblée, ce qui apparaît au regard du chercheur qui explore le territoire de la poésie persienne, et outre ce qu'en disent les principaux critiques (nous avons choisi pour cette première étape de n'en citer que deux – et non des moindres – J. Paulhan et R. Caillois), il

¹ - R. Caillois, Poétique de Saint-John Perse, Gallimard, 1954.

² - OC., p.1282.

est indispensable de se pencher sur un volet biographique incontournable, celui des années de formation et des influences qu'ont pu exercer sur le futur prix Nobel des poètes tels que Claudel ou Valéry, et d'évaluer en interrogeant leurs rapports respectifs à la rhétorique, les affinités de ton et de style que Saint-John Perse a pu partager avec eux, directement ou indirectement, soit par le témoignage épistolaire, soit par la trace laissée en filigrane de l'écriture poétique.

B/ Positionnement de l'auteur par rapport à ses prédécesseurs et à lui-même.

L'importance qu'eut au regard de Saint-John Perse un écrivain tel que Claudel, importance soulignée à de nombreuses reprises et sur les conséquences de laquelle nous reviendrons, explique que nous nous soyons intéressée au statut accordé à la rhétorique à l'intérieur de sa poétique. Catherine Mayaux n'hésite d'ailleurs pas à parler, en évoquant le « panthéon de la poésie française de la première moitié du siècle », de cette « triade capitoline que constituent, aux yeux de critiques et lecteurs, Claudel, Segalen et Saint-John Perse¹ ». On sait que l'auteur d'Anabase et celui de Connaissance de l'Est appartiennent à la même sphère culturelle et temporelle, même si la « réponse à l'homme » est d'ordre théologique ou divin chez Claudel, tandis qu'elle fonde chez Saint-John Perse une éthique de l'incertitude un questionnement constant de l'analogie apparemment évidente entre l'être et le monde, puis entre le monde et le langage :

Je t'interroge, plénitude ! – Et c'est un tel mutisme...²

¹ - C. Mayaux, « Saint-John Perse, lecteur de Victor Segalen », in *Souffle de Perse* n°5/6, actes du Colloque « Saint-John Perse face aux créateurs », juin 1955, pp.138-149.

² - OC., p.204 (cité par Claude-Pierre Perez, « Saint-John Perse et Claudel : filiation ou cousinage ? » in *Souffle de Perse* n°5/6, juin 1995, pp.49-64.

Et même si les deux genres d'éloquence ne sont pas toujours comparables chez ces deux lecteurs de Pindare¹, l'une étant plus « oraculaire » que l'autre², Saint-John Perse reconnaît sa dette envers son aîné, dans une lettre qu'il lui écrit le 7 janvier 1950 de Washington, pendant son exil américain, et en réponse émue et reconnaissante à l'étude que consacre l'auteur du Partage de midi au poème Vents dans la Revue de Paris en novembre 49 et qui sera reprise dans les Cahiers de la Pléiade en 1950 sur un numéro d'hommage. Nous en citerons ici quelques extraits significatifs : « De vous, seul grand dans mon temps, et seul investi pour moi de l'autorité lyrique, j'ai eu, littérairement, ce que je pouvais souhaiter de plus haut – le seul honneur qui vaille, et le seul, certes, dont je puisse m'émouvoir. (...) Car vous vous saisissez, en toute chose, de la grandeur, et « saisissez » aussi toute chose de grandeur, courant toujours aux plus hauts lieux (...)»³. Concluant à un « intertexte claudélien au langage poétique de Saint-John Perse »⁴, May Chehab s'est appliquée à faire ressortir, avec les nuances qui les caractérisent, les similitudes thématiques et rhétoriques propres aux deux poètes dans leurs représentations respectives de la Mer et des isotopies qui s'y rapportent, immensité et mouvement, ou encore incarnation saline du souffle intérieur, souffle que reconnaissait Saint-John Perse à Claudel en hommage fervent : « Seul, sur ce thème du Vent, vous pouviez élever le débat comme vous l'avez fait, à

¹ - C. Camelin, « L'Orage d'Orthez » in *Souffle de Perse* n° 4, janvier 1994, pp. 98-99 : « Claudel lui-même rattache ses propres louanges à la tradition pindarique. Dans *Les Muses*, après avoir récusé Virgile et Dante, il loue le « radieux Pindare » quand il introduit Polymnie, Muse de la poésie lyrique (...) ».

² - « La poésie de Claudel ne déteste pas une certaine patauderie, une certaine rusticité, elle est volontiers rude de contact. Elle fait songer à ce que dit Bossuet de l'éloquence de Saint-Paul, elle manque de « douceur agréable [...] et les délicats de la terre qui ont, disent-ils, les oreilles fines, sont offensés de la dureté de son style irrégulier » (Panégyrique de Saint-Paul), G.-P. Perez, « Saint-John Perse et Claudel : filiation ou cousinage ? » in *Souffle de Perse* n°5/6, juin 1995, pp. 49-64.

³ - O.C. « *Lettres d'Exil* », p.1019.

⁴ - May Chehab, « Le thème de la mer chez Claudel et Saint-John Perse », in *Souffle de Perse* n° 5/6, juin 95, pp. 65-78.

la mesure de votre propre souffle¹». Et même si le thème marin suppose chez les deux écrivains des essences différentes, plus ontologique et substantielle chez Perse, plus identifiable chez Claudel à un principe symbolique relevant de la « *transcendance chrétienne*²», les déclinaisons qu'ils en proposent révèlent, comme le montre M. Chehab, une filiation indubitable de Claudel à Saint-John Perse, en ce qui concerne la forme textuelle, l'expression stylistique, filiation qui nous semble outrepasser les analogies rythmiques du verset – pour n'évoquer que ce seul type d'analogie – pour s'étendre en réalité à une homologie (mimétisme persien vis à vis de son illustre prédécesseur ?) rhétorique, puisqu'un même élan tend les deux types d'« invocations » à la Mer, que cet élan investisse le niveau de l'élocution ou celui de l'invention, des lieux du discours. C. Camelin, dans « L'Orage d'Orthez », a souligné les « emprunts directs » de Saint-John Perse à Connaissance de l'Est, et M. Chehab a aussi longuement illustré cette « *mer textuelle* » reliant les deux écrivains en confrontant ces deux citations, si proches, si mimétiques :

« [...] le chœur ininterrompu des rainettes, pareille [sic] à une élocution puérile, à une plaintive récitation de petites filles, à une ébullition de voyelles »

Connaissance de l'Est, La nuit à la vérandah, p. 109.

[...] La Mer ! la Mer ! à son afflux de mer,
 Dans l'affluence de ses bulles et la sagesse infuse de son lait
 ah ! dans l'ébullition sacrée de ses voyelles – les saintes filles !

¹ - O.C., p. 1019, Lettre à P. Claudel du 7 janvier 1950. (*Lettres d'exil*)

² - M. Chehab, *ibid.*

Les saintes filles¹ !

Amers, *Invocation*, p.261.

Et c'est très justement que C. Camelin évoque l'étude comparée consacrée par Michel Autrand à « Saint-John Perse et Claudel » et au terme de laquelle il « conclut que la forme du verset persien est d'origine claudélienne² ».

S'il est vrai donc que les deux poètes ont pu être touchés par la même « houle³ », ou si, à certains moments de leur œuvre, des similitudes ont pu faire qu'une tension rhétorique pareille semblait parcourir certaines de leurs œuvres, et indépendamment de leur écart d'âge – Saint-John Perse n'écrira-t-il pas à Claudel en novembre 1906 : « Si je songe à vous, c'est un peu avec une aigre détresse, qui est bien certainement de l'égoïsme, parce que vous êtes pour moi (...) celui qui a fini, celui qui est « sorti », qui est « arrivé », tandis que moi je commence⁴ (...) », il est aussi évident que ce modèle fourni par Paul Claudel au jeune Alexis Leger était avant tout un modèle poétique rhétorique, et non un modèle spirituel, philosophique. Plus tard, dans sa correspondance d'exil, Saint-John Perse aura l'honnêteté de reconnaître face au maître pour qui, toutefois, il avait certaines réticences, que son « Absolu » à lui n'était pas de même nature que celui auquel aspirait ce « catholique romain⁵ » qu'était l'auteur des Cinq Grandes Odes :

¹ - C'est l'auteur qui souligne

² - in RHLF, n° de mai-juin 1978 : « persien et claudélien à la fois le paradoxe de ces vers pleinement oraux et pleinement intérieurs, vers à dire et à entendre, mais vers que seules la gorge et l'oreille interne peuvent valablement émettre et écouter » ; (p.370), cité par C. Camelin, in *Souffle de Perse* n° 4, p.98.

³ - Saint-John Perse écrivait en 1949 à Claudel pour lui rendre hommage : « C'est le privilège, entre tous, de la France, pays déjà trop mesuré, qu'aux heures où sa mesure semble la plus étroite, un apport démesuré et comme extérieur vienne élever sa crue. C'est aujourd'hui, à son étale, la grande houle de votre œuvre (...) », O.C., p.1015/1016.

⁴ - O.C., *Lettres de jeunesse*, p.712.

⁵ - C.-P. Perez, in *Souffle de Perse* n° 5/6, juin 95, p.63.

« Trop d'êtres se sont complu devant vous dans quelque « crise religieuse », sincère ou mimée. Je ne connais rien de tel. C'est ma vie tout entière qui n'a cessé, simplement, de porter et d'accroître le sentiment tragique de sa frustration spirituelle, aux prises sans orgueil avec le besoin le plus élémentaire d'Absolu¹ ». L'appropriation, si appropriation il y a, ou du moins la filiation est ainsi d'ordre rhétorique, et d'ordre poétique.

Même si certains chercheurs s'accordent à reconnaître l'importance de la pensée chrétienne dans la formation de jeunesse de Leger, il est aussi certain que Saint-John Perse aura constamment « opposé » à l'imposante et intransigeante parole claudélienne une conviction spirituelle dégagée de toute imprégnation catholique, quasi exclusivement orientée vers une compréhension et une connaissance plus panthéiste² que transcendantale du monde. C. Camelin souligne à juste titre, en levant l'équivoque qui entourait la date de la première rencontre entre l'aîné et le futur poète d'Amers, le « courage » dont fit preuve Alexis Leger « pour s'affranchir du catholicisme de son entourage et trouver une voie fidèle aux intuitions de son enfance » (ibid). Le vrai partage de Saint-John Perse et de Claudel n'aura-t-il pas été plutôt partage de ce « haut-lieu » poétique que célèbre le poète en hommage à la mémoire de Paul Claudel, et qu'il éternisa en Mer Caraïbe, au large de l'Ile de Saba, le 4 mars 1955 ? L'implicite pacte poétique – et humain – ne pourra donc qu'être scellé entre les deux figures de proue, le prédécesseur et l'héritier attentif mais différent, scellé autour de « *la lourde phrase humaine, pétrie de tant d'idiomes* » (Vents, IV, p. 241).

¹ - O.C., *Lettres d'exil*, p. 1020.

² - Lettre à Gustave-Adolphe Monod, Pau, Octobre 1908 : (...) « depuis deux ans que je me suis fait une âme de panthéiste », cité par C. Camelin, ibid ;, p.96.

Le second pôle d'attraction poétique de Saint-John Perse fut sans aucun doute constitué par l'œuvre de Paul Valéry. Celui que Saint-John Perse appelle « l'ami des belles colonnes de marbre ¹ » et dont il loua les « pures cristallisations » contrastant avec la « masse basaltique » d'un Claudel², ne cultiva que trop le mode de la « rhétorique violente » déjà amorcé par Mallarmé et Rimbaud, rhétorique de la contraction, du raccourci³ tel qu'on peut le lire dans l'admirable formule de « la rosée à tête de chatte », et que J. Jallat appelle une « rhétorique-géométrie (« entre la « *contraction extrême* » de l'espace du langage et l'exercice généralisé de la fonction de langage »), dérivant pour une bonne part de la « *leçon mallarméenne* ». Mais là encore, et jusque dans la manière qu'a Valéry de définir sa position esthétique face aux figures, le faire et le dire poétique valéryens, à travers la double position de l'écrivain et du critique, ne se recoupent pas toujours, et le regard qu'il porte sur sa propre œuvre affirme à certains endroits le lien inéluctable entre la teneur de la parole poétique et son mode, aboutissant à la reconnaissance de la prééminence du ton sur celle du sens, de l'« intelligible ».

Et c'est ainsi que le poète affirme : « ce qui se chante ou s'articule aux instants les plus solennels ou les plus critiques de la vie ; ce qui sonne dans les liturgies ; ce qui se murmure ou se gémit dans les extrêmes de la passion ; ce qui calme un enfant ou un misérable ; ce qui atteste la vérité dans un serment, ce sont paroles qui ne se peuvent résoudre en idées claires, ni séparer, sans les rendre absurdes ou vaines, d'un certain ton et d'un certain mode. Dans toutes ces occasions, l'accent et l'allure de la « *voix* » l'emportent sur ce qu'elle éveille d'intelligible : ils s'adressent à

¹ - Lettre à Paul Valéry du 2 septembre 1917, in *Lettres d'Asie*, O.C., p.824.

² - O.C., p.509 (« Léon-Paul Fargue (préface pour une édition nouvelle de son œuvre poétique) »).

³ - *Cahiers Paul Valéry* I, « Poétique et poésie », cf l'article de Jeannine Jallat, « Valéry et « les figures de rhétorique », 1975, pp.151-185.

notre vie plus qu'à notre esprit.- Je veux dire que ces paroles nous intiment de « devenir », bien plus qu'elles ne nous excitent à « *comprendre*¹ ». Cette mise en veilleuse de l'intelligible au profit du modal, du tonal – et qui privilégie ainsi la conception d'une rhétorique « générale », généreuse² – n'est-elle pas également d'essence persienne lorsque le mouvement, et la prodigalité du mètre, substituent leur balancement mélodique à la tyrannie du sens :

« En toi mouvante, nous mouvant, nous te disons Mer innommable : muable et meuble dans ses mues, immuable et même dans sa masse ; (...) toute présence et toute absence, toute patience et tout refus – absence, présence, ordre et démente – licence !...³ ».

Mais Valéry, attentif aux phénomènes de la langue, est aussi celui qui reconnaît son « ignorance » des figures en même temps que la nécessité de s'y rapporter, comme nous le révèle J. Jallat dans l'excellente étude sur « Valéry et les figures de rhétorique ». Et voici ce que le lecteur apprend de la position valéryenne concernant l'ancienne rhétorique dans ses rapports avec le langage et la poésie :

« Que si je m'avise à présent à m'informer de ces emplois, ou plutôt de ces abus de langage, que l'on groupe sous le nom vague et général de « *figures* », je ne trouve rien de plus que les vestiges très délaissés de l'analyse fort imparfaite qu'avaient tentée les Anciens de ces phénomènes « *rhétoriques* » (...).

¹ - P. Valéry, « *Je disais quelquefois à Stéphane Mallarmé ...* », in *Questions de Poésie*, éd. Pléiade, t. I, p.649-650, cité par J. Jallat, p.183, note 18.

² - « *Rien n'est plus éloigné de la réflexion valéryenne que la visée d'une rhétorique restreinte* », J. Jallat, *ibid.*, p.167.

³ - Saint-John Perse, O.C., p.371 (*Amers*, *Chœur*).

En 1917, il écrit à Pierre Louÿs en lui « réclamant impérieusement (...) des références pour une rhétorique » :

« Où trouve-t-on ces définitions de figures de rhétorique, et quel est le livre à consulter sur l'ancienne théorie de la rhétorique ? [*en marge* : « A ne pas laisser sans réponse »]. J'ai souvent eu l'envie de reprendre cette analyse antique mais d'abord faudrait-il la connaître et je ne sais où la trouver. J'ai la rhétorique d'Aristote où il n'y a rien ¹».

Une telle demande en dit long sur l'intérêt manifesté par l'auteur de Charmes pour la fonction et le sens des figures dans le langage poétique, et même dans le langage tout court. De ce fait, la réflexion qu'il livre dans Questions de Poésie s'oriente souvent vers les valeurs et les effets de dilatation ou de restriction que ces figures permettent de créer et d'impliquer dans le poème, valeurs qu'il reproche d'ailleurs aux grammairiens de n'avoir pas su approfondir, ni même convenablement définir, ce qui sur le plan théorique équivaut pour Valéry à la reconnaissance de l'importance de la figure, de la mission quasi médiatrice qu'elle accomplit dans l'élaboration du langage et la construction de la pensée, dans la réalisation de sa propre palinodie, comme il l'affirme dans ce passage :

« Ces figures, si négligées par la critique des modernes, jouent un rôle de première importance, non seulement dans la poésie déclarée et organisée, mais encore dans cette poésie perpétuellement agissante qui tourmente le vocabulaire fixé (...). C'est là le domaine des « *figures* » dont s'inquiétait l'antique « *Rhétorique* » [...] La formation de figures est indivisible de celle du langage lui-même, dont tous les mots « *abstrait*s » sont obtenus par quelque abus ou quelque transport

¹ - Cité par J. Jallat, *ibid.*, p.152.

de signification, suivi d'un oubli du sens primitif. Le poète qui multiplie les figures ne fait donc que retrouver en lui-même le langage à « *l'état naissant* ».

Les figures sont ainsi pour lui l'indice le plus patent du dynamisme du langage, de sa vivacité interne. Elles sont en quelque sorte « *une sorte de formule supérieure du langage* », concrétisant ses « propriétés de transformation ¹ ».

Cette attitude singulière de Valéry, à la fois d'appréhension et d'évaluation lucide du rôle tenu par les figures de rhétorique dans l'écriture poétique essentiellement se retrouve à quelques nuances près chez Saint-John Perse, mais dans une certaine mesure inversée. En effet, alors que Valéry, tout en admettant plus ou moins clairement ses « lacunes » en rhétorique, témoigne au même moment, dans ses réflexions théoriques de la primauté des figures en poésie, en ce qu'elles contribuent à la transmutation de ce langage – d'abord brut - qu'elles « informent » en l'infiltrant, pour « engendre[r] cette variation de la langue qui la rend insensiblement tout autre ² », Saint-John Perse, lui, ne saurait prétexter une méconnaissance de la rhétorique, bien au contraire. D'une part, ses années de formation classique à Pau l'attestent. D'autre part, l'intérêt qu'il porte aux philosophes alexandrins³, alors qu'il est étudiant en droit dans les années 1904-1905, à Empédocle et à Pindare dont il traduira deux fois les Epinicies trahit son goût pour la strophe grecque, pour la phrase et la culture antiques.

¹ - id., p. 158.

² - P. Valéry, Questions de Poésie, O.C., Pléiade, t.I, cité par J. Jallat, *ibid.*, p.151

³ - Saint-John Perse, O.C, *Biographie*, p.XII.

Cette filiation est si profondément ancrée en lui que, dans l'allocution qu'il adresse le 25 mai 1950 à l'Académie américaine et à l'Institut National des Arts et Lettres d'Amérique, à l'occasion de sa réception du Grand Prix Quinquennal de Poésie (« The Award of Merit Medal »¹), rendant en retour hommage à la richesse intellectuelle et humaine prévalant aux Etats-Unis, il déclare : « Des philosophes, des sociologues, des physiciens diront peut-être digne d'Héraclite le singulier éclat de ce pays et de ce temps, où, pour vivre et s'accroître, s'accordent tant de contraires ». Reconnaissance et honneur suprêmes donc, que d'arrimer aux grands noms grecs ou latins, le nom d'une nation moderne, en l'occurrence ici l'Amérique.

L'analyse de sa traduction de Pindare a montré les libertés qu'il s'autorise par rapport à la source, et ces variations qu'il introduit prouvent bien, justement, la parfaite maîtrise des possibilités formelles, sémantiques et rhétoriques de la langue². Mais à aucun moment le poète d'Anabase ne revendiquera explicitement (hormis ce qu'il en dit dans sa biographie) la moindre allégeance à une quelconque culture rhétorique, comme si une telle reconnaissance l'eût contraint à dévoiler un pan de son « laboratoire » d'écriture, ce qui, pour « *l'homme au masque d'or*³ » aurait relevé de l'impensable, incongruité presque indécente lorsqu'on sait la manière dont Saint-John Perse défendait son territoire, ne voulant à aucun prix que l'on profane un sanctuaire jalousement gardé.

Cette discrétion sur les rouages de sa pratique personnelle du langage poétique s'accorde ainsi assez facilement avec les contours quelque peu

¹ - O.C., p.554-555.

² - Françoise E.E. Henry, Saint-Leger Leger traducteur de Pindare, nrf, Gallimard, Publications de la Fondation Saint-John Perse, 1986.

³ - Mireille Sacotte, Saint-John Perse, Paris, Belfond, 1991, p. 13.

mythiques que l'écrivain s'était efforcé de tracer autour de son image. Les efforts consentis pour bâtir sa « statue », l'aire d'ambiguïté aménagée autour d'un personnage attentif à la transmission d'une image plutôt sublimée de lui-même, tous ces éléments nous semblent participer de la même logique : le dessein de ne rien dévoiler de ses recettes d'écriture, et plus encore le parti-pris délibéré d'en inventer d'autres afin de mieux perdre son lecteur¹.

A de nombreuses reprises et spécialement dans sa correspondance, en particulier dans des lettres à valeur de témoignages littéraires où l'écrivain s'expliquait sur sa pratique de l'écriture, Saint-John Perse, même s'il reconnaissait « *qu'en poésie, derrière l'artiste, l'art n'élude jamais l'homme* »², refuse qu'en matière de critique, la part faite à l'homme, à ses ambitions politiques, soit trop prépondérante. Il la désavoue même, et catégoriquement jette dessus un voile opaque, fermement convaincu que « la personnalité même du poète n'appartient en rien au lecteur, qui n'a droit qu'à l'œuvre révolue, détachée comme un fruit de son arbre³ ». Toujours dans cette lettre à Adrienne Monnier, s'insurgeant contre l'étude de Maurice Saillet, « Saint-John Perse, poète de gloire » (publiée dans la *Revue Critique*, n° de 1947 et 1948), le poète affirme sans complaisance que derrière le poème, « derrière ces libres stylisations de pure création poétique, il n'y a pas plus place pour la personnalité mythique d'un Saint-John Perse que pour la personnalité réelle d'un Alexis Leger, diplomate ou homme privé ». Vitupérant contre les amalgames auxquels s'est laissé

¹ - J. Gardes-Tamine, Saint-John Perse ou la Stratégie de la seiche, Publications de l'Université de Provence, 1996.

² Allocution à l'Académie Américaine et à l'Institut National des Arts et Lettres d'Amérique, mai 1950, O.C., p. 555.

³ - Lettre à Adrienne Monnier (sur l'interprétation d'Exil et autres poèmes d'Amérique), mars 1948, O.C., p.552-554.

entraîner M. Saillet, le poète dénonce « la collusion entre l'écrivain [Saint-John Perse] et l'homme de vie publique [Alexis Leger] ». Plus encore, et dans la fameuse missive à Archibald Mac Leish¹, il avoue, sans « affectation ni calcul » qu'il a « toujours pratiqué, aussi rigoureusement, le dédoublement de personnalité », comme pour mieux « semer » son lecteur, un tel aveu prenant valeur dissuasive et posant plus subtilement une césure entre l'homme et le poète, une fracture entre vie privée et création poétique.

Pour toutes ces raisons que nous venons d'évoquer, les positions de Valéry et de Saint-John Perse nous paraissent donc relativement divergentes, l'une s'affirmant dans une interrogation ouverte de la dimension rhétorique du langage, l'autre cultivant la méfiance, comme si elle préférerait – pour l'image de soi – le gommage de toute trace de dû, attitude allant parfaitement de pair avec l'utopie d'une écriture *ex nihilo*, ne devant rien qu'à elle-même, à mille lieues de tout lignage repérable. Au fond, Saint-John Perse aura tout fait pour que le sacrilège qu'il redoutait n'ait pas lieu.

Mais comment éluder cette dimension névralgique, structurelle (au sens de l'armature qui la soutient) de l'écriture ? Comment faire abstraction de l'intention qui la porte et qui infléchit son sens ? Il n'est pas question ici, à ce stade, d'ébaucher - à la manière dont ne le pratiqua pas Saint-John Perse – un éloge de la rhétorique, si ce n'est de rappeler quelques jalons essentiels, dans l'histoire littéraire, de l'affirmation – ou du rejet – de cette discipline qui dut sa naissance à la chute de deux tyrans et dont les parties, les genres et les potentialités multiples sont aujourd'hui mises à profit dans des domaines aussi variés que ceux de la publicité, de la vente, ou encore

¹ - OC., p.549.

de la politique. Rhétorique « *technique, d'apprentissage, d'exercices* »¹ ou « *art de bien parler* », la discipline est aujourd'hui revivifiée par le courant de la pragmatique, venue infléchir une linguistique trop longtemps repliée sur ses formes spécifiques, intrinsèques, trop superbement éloignée du fait littéraire. Mais elle dut subir une très longue éclipse, sur les conditions de laquelle nous tenterons de revenir.

II/ La rhétorique: grandeur et décadence.

« Premier signe de la conscience humaine du langage, la rhétorique a connu plusieurs ascensions et plusieurs chutes, pour sombrer imperceptiblement, mais, semble-t-il, définitivement au cours du XIXe siècle » : c'est ainsi que T. Todorov définit l'évolution de la rhétorique dans Littérature et signification² en même temps qu'il rend aléatoire - peut-être un peu hâtivement - sa résurrection. Evincée par le développement de la linguistique structurale d'une part, et d'autre part par le rôle croissant de la critique littéraire, dont les méthodes s'adaptent à l'analyse des textes³ plus facilement que ne le permettraient les catégories trop rigides et non renouvelées de la rhétorique, celle-ci a tout de même, durant des siècles, constitué le parcours obligé de tout *honnête homme* se respectant, au sens humaniste du terme. Or, c'est précisément dans cet esprit d'humanisme que nous aimerions réintégrer la définition de la rhétorique, en lui restituant la variété des sphères qui lui étaient rattachées depuis l'Antiquité et à l'âge classique, variété qui, sans altérer l'homogénéité de la perspective d'ensemble propre à la discipline,

¹ - G. Molinié, Dictionnaire de rhétorique, Le Livre de Poche, Les usuels de Poche, 1992.

² - T. Todorov, Littérature et signification, Larousse, Coll. « *Langue et Langage* », 1977 (1^{ère} éd. : 1967). 119p., p92.

³ - cf. J. Gardes-Tamine, La Rhétorique, A. Colin, p.35.

contribuait à l'inverse à garantir l'exactitude de ses intentions. Si à chaque situation correspondait un genre de discours précis, aux modalités rigoureusement spécifiées¹, mais en même temps susceptibles de s'adapter avec la souplesse nécessaire aux critères multiples que constituent l'époque, l'auditoire ou encore la perspective même de la discussion (polémique, émotive, etc), il est aussi vrai que la rhétorique portait en elle dès les origines une remarquable « adaptabilité » de par les structures mêmes de ces cinq parties, au discours tenu, à l'intention de l'orateur. C'est sur cette adaptabilité que nous fondons notre acception « large » - par opposition à la conception restreinte- de la rhétorique, et en particulier d'une « rhétorique d'auteur », c'est-à-dire propre aux inflexions discursives d'un écrivain, inflexions elles-mêmes étroitement liées au genre littéraire pratiqué mais jetant également leurs racines dans des genres parallèles, qui peuvent être plus ou moins apparentés au genre primitif du fait même de la multiplicité des perspectives de discours proposées par le « fonds » rhétorique, ne serait-ce qu'au niveau des « trois grands domaines de sens correspondant à l'emploi du mot « rhétorique² ». Ainsi, ce sera l'orchestration des composantes de la rhétorique telles qu'elles sont pratiquées par Saint-John Perse dans sa parole poétique qui nous interpellera, et qui nous permettra de relier dans une étape ultime la parole et l'être, le jeu des figures et le genre pratiqué avec l'intention, le « désir » de cet effet terminal, suprême au service duquel s'exercent les choix et les techniques rhétoriques. De l'invention à la mémoire, en passant par la disposition, l'élocution ou l'action, tous ces champs de potentialités extrêmes qu'offre cette discipline ancienne seront parcourus et fouillés ,

¹ - F. Douay-Soublin : « *La rhétorique, c'est l'étude du langage appréhendé à travers la diversité des genres de discours* », « Les figures de rhétorique : actualité, reconstruction, emploi » in *Langue Française* n°10, Fév.94, cité par J. Gardes-Tamine, *La Rhétorique*, A. Colin, p.12.

² - G. Molinié, *Dictionnaire de rhétorique*, Les Usuels de Poche, p.5.

pour que, peut-être, s'y livrent des récurrences, des interactions éloquentes – au sens propre du terme – conduisant à une perception du poème comme pratique langagière, certes, mais aussi comme mise en œuvre de stratégies élocutoires déterminées par l'impératif d'une certaine réception, à des fins illocutoires que nous aurons tout loisir d'explorer. C'est sur cette « intention rhétorique » que nous voudrions insister ici.

L'intérêt qu'offre également le fait d'interroger la perspective ou la dimension rhétorique d'un texte – intérêt qui présente par ailleurs un certain nombre de difficultés – réside dans cette fréquente imbrication des genres entre eux évoquée par Georges Molinié, imbrication qui complexifie le relief rhétorique et lui restitue sa vitalité. Car si l'exposé des parties, ou celui des genres ou encore des catégories de la rhétorique présente forcément une clarté didactique non négligeable pour ceux qui ne pratiquent pas ou ne maîtrisent que peu les arcanes de cet art, la situation se complique lorsqu'il s'agit, à partir de la lecture d'un texte, et donc dans la trame serrée et souvent rétive d'un système complexe et organisé de dégager les « ficelles » du jeu rhétorique, d'identifier le genre en question ou les parties dans la disposition qu'aura élue l'écrivain et qui ne sera pas toujours ordonnée dans le sens « convenu »... La lecture rhétorique d'une œuvre – quelle qu'elle soit, si tant est qu'elle se prête à cette perspective – promet donc d'être chose captivante, spécialement dans le discours poétique, lequel suscite de par sa forme même et ses modalités un certain nombre de problématiques telles que l'insertion des « genres » rhétoriques à l'intérieur du genre même de la poésie, ou encore les marques de la mémoire et leur inscription dans le texte poétique. Nous y reviendrons plus amplement dans des parties ultérieures.

C'est donc du regard porté sur le texte comme objet esthétique que tout doit partir, et c'est à juste titre que G. Molinié souligne « l'importance cardinale du plaisir, de la fascination et du charme que doit exercer tout discours s'il est vivant¹ ». Evoquant la dernière des trois rhétoriques qu'il décrit, une rhétorique « *prescriptive et policière* », tournée vers les jugements de valeur du discours, de l'œuvre, l'auteur n'hésite pas à lui faire porter la responsabilité du déclin de la rhétorique, et particulièrement en France. Donc, le texte comme objet esthétique, certes, soumis au regard évaluateur du lecteur, mais paré de sa vitalité, et en aucune manière représentant normatif d'une parole poétique qui doit –ou ne doit pas être– « ainsi ».

A/ Le rôle de la rhétorique dans la perception du texte persien.

Cette « intention » rhétorique, ou encore « intension » vers un auditoire qui nous semblent essentielles, seraient ainsi – c'est l'hypothèse que nous formulons à ce niveau – parmi les « *plus hautes prérogatives*² » du discours poétique persien, et si le « *nombre de la rhétorique* » s'ajoute en la sublimant à cette poésie, c'est, comme nous l'avons intentionnellement souligné plus haut, dans une visée humaniste, avec une préoccupation esthétique mais aussi ontologique, sans afféterie mais avec un réel culte pour l'éloquence raffinée et digne, très cicéronnienne, de l'orateur antique. Si les reproches d'ostentation, d'arrogance et de culte du sublime que la critique a parfois adressés à Saint-John Perse trouvent pour certains leur fondement dans les modalités « déclamatives », excessives – asianistes ? – de son écriture, notre travail consistera précisément d'une

¹ - G. Molinié, *Dictionnaire de rhétorique*, p.8.

² - OC., *Lettre à M. Dag Hammarskjöld*, Washington, fév. 1959, p.635.

part à évaluer les conditions, les catégories de ce « *genus vehemens*¹ » dont l'amplitude, l'emphase – et rythmique, et rhétorique – a pu gêner à certains égards, et d'autre part à réinsérer cette légitimation rhétorique de la poésie persienne dans une perspective ontologique, philosophique, ou du moins esthétique. Saint-John Perse n'évoquait-il pas lui-même, lui qui présentait ce mouvement dépassant l'unité du mot et celle de la phrase, au commencement de son *Hommage à André Gide*², « l'aloï cherché bien au-delà du mot, de la syntaxe même, dans la substance première de l'œuvre et son premier mouvement ; la vie rejointe à la source même de la création artistique, comme garante du vrai, du réel et du juste – garante aussi d'une « nécessité », à défaut de quoi l'œuvre est vaine ». Et plus tard en 1965, dans le fameux *Discours de Florence, Pour Dante*, à l'occasion du VIIème Centenaire du grand poète italien : « A la fois créature et créatrice d'une langue, [l'œuvre] garde, rebelle, contre toute prise d'intellect, sa liaison vivante avec le mouvement même de l'être, sa fortune. (...) Nous t'acclamons, Poète, dans ta prérogative et ta nécessité³ ». C'est ce « *mouvement même de l'être* », ou plutôt cette liaison subtile de l'œuvre avec le mouvement de l'être dont nous souhaiterions restituer les inflexions à la lumière de l'analyse rhétorique, de même que l'impact sur l'œuvre entière, macrostructuralement pressentie en « *ardente chronique* » (*Anabase VI*), non point figée dans la description de ses composantes ni démembrée au profit de statistiques rigoureuses, mais pesée, évaluée au moyen d'une exploration figurale, d'une mesure des dimensions et des modalités de l'invention, de la disposition, de l'action, telles qu'elles se manifestent dans la construction du texte et telles qu'elles y sont

¹ - M. Fumaroli, *L'Âge de l'éloquence*, Albin Michel, Bibliothèque de l'Evolution de l'Humanité, 1994. (1^{ère} éd. 1980).

² - OC., p.473 : *André Gide*, « *Face aux Lettres françaises, 1909* ».

³ - OC., p.4, p.452 et 458.

perceptibles lorsque la lecture choisit l'angle rhétorique. Il est certain que le texte lui-même, dans son premier abord, n'est pas propice à répondre à ces supputations. Il ne se livre pas et sa défense est dissuasive : « Hôte précaire à la lisière de nos villes, tu ne franchiras point le seuil des Lloyds, où ta parole n'a point cours et ton or est sans titre... » (Exil VI). L'univers rythmique, sémantique, prosodique, et qui plus est, rhétorique promet ainsi d'échapper à l'exercice du déchiffreur. Certes, il ne s'agit nullement pour nous de répondre à la « logique du songe » persien par une « divination nouvelle » (Oiseaux VIII). Le mimétisme attesté qui consiste à reproduire les accents de l'écriture de Saint-John Perse ne devrait pas nous effleurer, et le « *texte immense en voie toujours de formation* » (Oiseaux VIII) est d'abord le support sur lequel s'appuie notre hypothèse de départ, qui est volonté de mise en avant de la visée rhétorique de l'œuvre: à la fois de sa conformation et de son « capital » rhétorique, dans la mesure où la formation du poète ne permet en aucune manière – de même que les traces, annotations etc.. que nous gardons de ses lectures – d'occulter le poids des catégories propres à l'éloquence antique telles qu'assimilées dans sa jeunesse, et ce, comme nous l'avons évoqué précédemment, malgré les tentatives du poète de détourner l'attention de cet héritage inestimable.

B/ Présentation du corpus.

Ainsi donc, même si pour André Ughetto, « il faut se rendre à cette évidence que l'œuvre de Saint-John Perse est conçue et se construit comme un Tout, intégrant de mieux en mieux les divers pans de son inspiration », cette totalité – ou cet effet de totalité, même s'il peut être contestable à certains endroits - est tributaire de choix qui, à l'amont, semblent ordonner la coulée textuelle selon des impératifs étroitement associés aux

potentialités offertes par « l'art de bien dire », corollaires du métronome métrique et de bien d'autres critères dont la convergence, rejoignant le faisceau fondamental du rhétorique, produit le style de Saint-John Perse. Notre corpus comprendra pour ce faire l'ensemble de l'œuvre poétique persienne, à savoir les recueils d'Eloges, de La Gloire des Rois, Anabase, Exil, Vents, Amers, Chronique, Oiseaux, Chanté par celle qui fut là, Chant pour un équinoxe de même que le supplément aux œuvres complètes, les « Derniers poèmes » que constituent Nocturne et Sécheresse. Nous solliciterons toutefois à de très nombreuses reprises les discours, hommages et témoignages littéraires et politiques dont la forme et l'écriture spécifiques permettront d'apporter un éclairage du moins différent sinon nuancé sur l'œuvre poétique proprement dite et de mieux pénétrer sa complexité. A titre d'illustration de cet éclairage contrastif, ou simplement contrapuntique, que projettent certaines lettres, certains hommages sur la poésie, on citera la lettre à Archibald MacLeish du 23 décembre 1941¹, lettre « *sur l'immunité poétique à l'égard de toute vie littéraire, de tout exotisme et de toute culture ; sur la langue française comme lien essentiel et seul lieu du poème* ». On y trouve posé en particulier un certain nombre de postulats persiens que l'examen du discours poétique se chargera d'infirmer ou de confirmer, tels que son « hostilité envers la culture », « sa haine farouche de l'exotisme littéraire » et surtout la réaffirmation solennelle et passionnée de son « *souffle français* », passé dans cette langue française qui pour lui est « la seule patrie imaginable, l'asile et l'autre par excellence, l'armure et l'arme par excellence, le seul « *lieu géométrique* ». Ou encore cette lettre à la Berkeley Review sur « *l'expression poétique française* »² et au cours de laquelle se livrent des considérations ou des

¹ - OC. *Témoignages littéraires*, pp.549-551.

² - Lettre du 10 août 1956 de Tenant's Harbor (Maine) au directeur de la *Berkeley Review*, OC, p.564-568.

convictions d'ordre esthétique dont la teneur ouvre une perspective de lecture poétique plus riche, multidimensionnelle : « Une méprise assez courante de la critique américaine tendrait à suspecter, dans l'abondance et le mouvement de larges déroulements poétiques français, je ne sais quel abandon extérieur à l'amplification verbale, alors qu'en réalité de tels déroulements comportent plus de soustractions que d'additions, et ne sont encore, au total, qu'une somme de contractions, d'omissions et d'ellipses – la densité y demeurant la loi de toute grandeur contre la grandiloquence ». Il restera à juger si cette grandiloquence est cicéronienne (grave et digne) ou si elle a partie liée avec l'enflure du style asian.

On voit donc – et ces exemples proposés ne sont que quelques morceaux choisis – l'intérêt que peuvent représenter les hommages ou les témoignages littéraires, qu'ils soient ou non exprimés sous forme de lettres, pour une compréhension meilleure des recueils poétiques. Quoi qu'ait pu en dire le poète, il est certain que la perspective du lecteur était bien loin pour lui d'être une perspective secondaire, d'arrière-plan, floue et négligeable. On a d'ailleurs déjà évoqué en ce qui concerne son écriture une « intension » vers l'auditoire, intension contrapuntique à cette « *oreille interne* » pour laquelle le poème scande son intimité¹, mais aussi contrapuntique à cette pseudo-rétraction insulaire, à la limite autistique du poème, aussitôt « abstrait » à sa « plus haute accession », parfois enfermé dans un hermétisme incantatoire où l'exaltation semble évacuer ou annuler toute velléité de recherche de sens pour instituer un ordre oraculaire où nous affirmons malgré tout la présence du rhétorique. Et c'est bien d'avoir « su évoquer » (...) cette éternelle question de « rhétorique profonde »,

¹ - *ibid.*, p.568 : « Contrairement à ce qu'on en peut imaginer, le poème français le plus expansif, ou même le plus emphatique en apparence, ne serait encore fait que pour l'oreille interne. Au vrai, le travail poétique français le plus exigeant en matière de métrique ne semble bien s'exercer qu'à l'oreille d'un « sourd » - comme celle de Beethoven... »

(...) cette « alliance » essentielle de la vérité de l'homme avec la vérité des choses » que Saint-John Perse est reconnaissant à André Rousseaux¹. Celui-ci n'avait pas manqué de souligner dans son étude le fait que la rhétorique persienne « a, sous chacune de ses splendeurs, les racines qui plongent au sein d'un humanisme attaché (...) à ses découvertes et à son avancement² ». C'est à cette alliance problématique et complexe de la rhétorique et d'un certain humanisme que nous avons, entre autres questions, choisi de nous intéresser, et c'est surtout le sens de la progression de notre travail. C'est cette « vertu » humaniste, généreuse, conciliatrice de logiques parfois adverses, ou simplement parallèles, asymptotiques au sens mathématique du terme, qui nous paraît fonder, tout comme elle le renouvelle, le « lieu du poème », pour reprendre une expression de Saint-John Perse. L'amplitude que nous suggérons d'adopter aurait donc pour premier pôle la rhétorique comme « *praxis*³ », et pour pôle final une rhétorique sensiblement dialectisée par le recours aux repères ontologiques, qui la prolongent et la valident même, tendant vers cette unité idéale que le poète s'efforça de penser.

¹ - OC., Lettre à A. Rousseaux (à propos d'une étude sur « *l'empire des choses vraies* »), p.573. Ce terme de « *rhétorique profonde* » est en fait extrait d'une phrase de Baudelaire citée par Pierre-Jean Jouve, évoquant les « *esprits amoureux de la rhétorique profonde* » (OC, p.1163).

² - *ibid.*, p.1163.

³ -G. Molinié, *Dic. de Rhétorique, Introduction* : « Il faut insister sur le rôle essentiel, central, dans tous les traités de rhétorique, tout au long de l'histoire de notre culture, des techniques d'acquisition des mécanismes correspondant à toutes les parties de cet art. La rhétorique, aussi, est une *praxis* ; c'est d'ailleurs sa condition et sa force (...) ».

CHAPITRE II:

LES PÔLES RHETORIQUES: PERTINENCE ET LIMITES DU MODELE.

Toutes ces considérations méthodologiques et terminologiques émises concernant l'acception que nous entendons associer au concept de rhétorique convergent ainsi principalement vers une conception réélargie, par opposition à celle « restreinte » de la rhétorique.

Nous ne reviendrons pas sur ce centrage réducteur¹ par lequel est passée cette discipline et qui, historiquement a correspondu à un tournant consécutif à son déclin. T. Todorov rappelle à ce titre, dans son Appendice à Littérature et signification que « depuis le classicisme, les rhétoriques tendaient à omettre toutes les autres parties sauf l'élocutio et il ajoute en précisant : « en revanche, celle-ci [« l'élocutio »] s'enrichissait autant en étendue qu'en profondeur² ». Cette prééminence de l'élocutio sur les autres étapes de l'élaboration du discours qui pourrait peut-être s'expliquer comme une réaction à un certain dogmatisme de la rhétorique dans ses parties, clairement et parfois rigidement décrites et codifiées, ne nous semble pas avoir de justification défendable lorsqu'il s'agit d'aborder l'interprétation textuelle. En effet, les quatre autres parties que sont l'invention, la disposition, la mémoire et l'action nous semblent impérativement – et heureusement – devoir être réintégrées (si tant est que l'on puisse parler de « réintégration ») et prises en considération lorsqu'il s'agit d'observer l'ordonnance d'un texte, l'ordre de ses parties, les lieux

¹ - Ibid., p.7.

² -T.Todorov, Littérature et signification, Larousse, 1977 (1^{ère} éd. 1967), Coll. « Langue et langage », Appendice « Tropes et figures » - 1 – Actualité de la rhétorique, p.92-93.

propres à la mémoire, ou encore à l'invention¹. Si notre démarche s'affirme dès le départ comme une volonté de réactiver des pôles autrefois plus opérationnels de la rhétorique, et que l'on a trop souvent tendance à ignorer dans le processus de lecture, elle ne prétend pas pour autant considérer la rhétorique comme un concept sclérosé, définitivement figé dans sa tradition classificatrice, non plus que comme un modèle universel. L'inflexion proposée par Jean Molino, qui la conçoit comme « composée de noyaux, de phylums, qui peuvent exister séparément selon les cultures et les époques »² nous paraît de ce fait très intéressante.

Quoi qu'il en soit, il est toujours au départ indispensable de se situer par rapport aux trois genres de la rhétorique, délibératif, judiciaire et démonstratif, avec certainement en poésie une évidente mise en avant du démonstratif (dit encore épideictique), particulièrement en ce qui concerne la poésie persienne. Selon qu'il s'agisse de tel ou tel genre, les choix et l'ordonnance relatifs aux différentes étapes du discours subiront des modulations et même des inversions plus ou moins marquées, même s'il existe des lieux communs à tous les genres de discours, encore qu'il faille là encore, si l'on en croit Aristote, procéder à des spécifications : « Parmi les lieux communs, celui qui sert à l'amplification est, nous l'avons dit, celui qui convient le mieux aux discours démonstratifs; le fait accompli, aux discours judiciaires, car c'est sur ces sortes de faits que porte le jugement ; - enfin le possible et le futur aux discours délibératifs ». Mais ce qui est toujours posé, quoi que puissent être les inflexions subies par les différents genres, c'est l'image de l'auditoire, image devançant le projet même de la parole poétique, et donc la fondant et la déterminant. C'est ce

¹ - Aristote, *Rhétorique*, Livre de Poche, Livre II, Titre : « Des traits communs à tous les genres de discours », ch. XVIII, [1392 a.].

² - cf. J. Gardes Tamine, « Saint-John Perse et la belle parole », *Cartes blanches* n° 1, études recueillies par R. Ventresque, publ. par le Dépt. de Lettres Mod. de l'Univ. Paul Valéry, Montpellier III, sep. 2000, p. 145.

que rappelle solennellement et clairement Aristote au Livre I de sa Rhétorique : « Il y a trois espèces de rhétorique ; autant que de classes d'auditeurs, et il y a trois choses à considérer dans un discours : l'orateur, ce dont il parle, l'auditoire. Le but final se rapporte précisément à ce dernier élément, je veux dire l'auditoire¹ ». Ainsi, la réaffirmation de ce critère de convergence des trois genres est d'une certaine manière le moyen d'unifier ou d'homogénéiser les fins des différents discours. La perspective de l'auditoire est donc ce qui doit toujours motiver l'orientation de la parole et déterminer les lieux à choisir, les arguments, les citations et l'élan général – diction, élocution – de l'orateur, si tant est que l'on puisse utiliser ce terme pour Saint-John Perse.

I/ L'Invention

La cheville préliminaire de cette *techné*² sera dans ce cadre l'invention ou *inventio*. Étroitement liée à l'*ethos* de l'orateur, à ses convictions personnelles ou artistiques, philosophiques, elle est aussi étroitement déterminée par le profil de l'auditoire, « la loi fondamentale de la rhétorique » étant « que l'orateur n'est jamais seul³ ».

Au chapitre de l'invention seront alors les arguments mis en œuvre par celui qui compose et prononce le discours, arguments propres à la bonne présentation de la cause de l'orateur. Or ces arguments sont eux-mêmes introduits en fonction des lieux choisis. O. Reboul explique d'ailleurs que la notion de « lieu » peut se confondre avec celle d'argument, ce qui fait que le lieu se définira comme un argument type, insérable dans l'énoncé en tant que tel. Mais il peut également avoir le sens

¹ - Aristote, Rhétorique, Ch.III : « Des trois genres de la rhétorique : le délibératif, le judiciaire, le démonstratif » (1358 b).

² - J. Gardes-Tamine, La Rhétorique, p.21.

³ - O. Reboul, Introduction à la Rhétorique, PUF, 1991, p.10.

d'argument applicable à l'intérieur de n'importe lequel des trois genres, ou encore, il le définit – citant Cicéron – « comme les étiquettes des arguments sous lesquelles on va chercher ce qu'il y a à dire dans l'un ou l'autre sens ». (Cicéron, L'Orateur, 46).

Il est évident ici que ces distinctions très subtiles contribuent à présenter de l'invention une vision assez trouble et dont plusieurs théoriciens ou historiens de la rhétorique s'accordent à reconnaître l'ambiguïté. O. Reboul, en particulier, après un exposé assez touffu des composantes argumentatives et topiques de l'invention, conclut à l'existence de deux formes d'invention, l'une qui serait corollable à l'« inventaire », au repérage par l'orateur de tous les arguments ou procédés rhétoriques disponibles », l'autre davantage associée à l'idée même de création, sans toutefois – et c'est un point de méthodologie qui nous paraît non négligeable – la dissocier de l'idée d'exercice, ou encore de « contrainte » au sens où l'entendait Baudelaire¹. Même si l'étape de l'invention est donc fortement tributaire des faits inscrits dans la tradition rhétorique, de matériaux repérables et identifiables (les genres du discours, les types d'arguments, les lieux, etc.) elle permet tout aussi bien de ménager une part importante à la créativité de l'orateur ne serait-ce déjà que parce qu'elle touche pour une large part à la « *psychologie de l'orateur et de son public* »². Nous savons que le profil même, les contours de cette psychologie sont précisément et pour une bonne part, façonnés par les topoï intégrés dans la culture et la personnalité de l'écrivain-orateur. Ainsi les lieux assimilés (d'où le lien patent entre invention et mémoire, back-

¹ - Cité par Michel Patillon in Eléments de rhétorique classique, Coll. Nathan, Nathan Université, Série « Etudes linguistiques et littéraires, 1990 : « Il est évident que les rhétoriques et les prosodies ne sont pas des tyrannies inventées arbitrairement, mais une collection de règles réclamées par l'organisation même de l'être spirituel. Et jamais les prosodies et les rhétoriques n'ont empêché l'originalité de se produire distinctement. Le contraire, à savoir qu'elles ont aidé l'éclosion de l'originalité, serait infiniment plus vrai ». (in *Curiosités esthétiques*, IX. Salon de 1859, IV, *Le Gouvernement de l'imagination*).

² - J. Gardes-Tamine, La Rhétorique, p.38.

ground culturel) sont-ils amenés à être déclinés selon une typologie inhérente au système personnel de l'orateur mais aussi selon le genre même du discours. Aussi existe-t-il dans la rhétorique classique des lieux communs propres au genre délibératif, d'autres propres à l'épidictique ou encore au judiciaire, deux lieux seulement étant « communs aux trois genres oratoires, le possible et la grandeur¹ ». Il est donc nécessaire de nuancer la notion de « créativité » énoncée plus haut, à l'instar de R. Barthes qui définit l'invention comme étant « plus extractive que 'créative'² ».

Un autre principe régissant le cadre de l'invention est celui qui permet de passer du « particulier au général », c'est-à-dire de dériver, à partir de l'évocation d'un cas ou d'une chose spécifique à une extrapolation englobant tout un ensemble de faits, et donc d'aboutir à une généralisation. Ainsi, dans la dernière laisse d' *Ecrit sur la porte* (Eloges, p.8) :

J'aime encore mes chiens, l'appel de mon plus fin cheval,
et voir au bout de l'allée droite mon chat sortir de la maison en
compagnie de la guenon...

toutes choses suffisantes³ pour n'envier pas les voiles des
voiliers

que j'aperçois à la hauteur du toit de tôle sur la mer
comme un ciel.

¹ - M. Patillon, *op.cit.*, p.43.

² - R. Barthes, « l'Ancienne Rhétorique », *Communications* 16, Recherches rhétoriques, Seuil, 1970, cité par J. Gardes-Tamine, p.59, (*op.cit.*).

³ - C'est nous qui soulignons.

On voit bien dans cet extrait l'élargissement de la perspective qui fait passer le lecteur de la simple observation d'animaux familiers à la généralisation qui permet d'accéder à une hauteur coïncidant justement avec la fin du poème *Écrit sur la Porte*.

Ou encore, dans la suite V d'Anabase, cette majoration de l'angle, ouverture fréquente au terme d'une laisse, d'une suite ou d'une section entière, comme ici à la faveur d'une comparaison analogique :

« (...) – Et l'Etranger tout habillé
de ses pensées nouvelles se fait encore des partisans dans les voies
du silence : son œil est plein d'une salive,
il n'y a plus en lui substance d'homme. Et la terre en ses graines
ailées, comme un poète en ses propos, voyage... »

(O.C. p.101).

Emilie Noulet relie cette généralisation si fréquente en clausule chez Saint-John Perse aux nécessités même du ton, au travail à accomplir sur la modulation : « Néanmoins il faut formuler. Rendu et abaissé à la formulation, le ton cependant garde quelque chose de son ivresse passagère et tremble encore sur les lèvres assagies. Ou bien, il revient à son amplitude, et, trop près de son émotion, va se précipitant et s'élargissant :

« Nous avons eu – et ce fut telle splendeur de fiels et de vins
noirs ! – La Mer plus haut que notre face, à hauteur de notre âme ;¹ »

¹ - E. Noulet, Le ton poétique. Mallarmé – Corbière – Verlaine – Rimbaud – Valéry – Saint-John Perse, Corti, 1971. (Saint-John Perse : pp.185-249). Ouvrage annoté par Saint-John Perse et conservé à la Fondation SJP. (p.187).

Ce glissement si typiquement persien d'une invocation poétique précise à une soudaine envolée englobante, si générale qu'elle semble avoir été proférée pour l'auditoire le plus universel qui soit, à l'instar de ce si protagorassien « *Prenez mesure du cœur d'homme* », de la fin de Chronique (OC p.404), n'est pas sans permettre, du fait de la généralisation sur laquelle il débouche, de cultiver des lieux communs nécessaires, nous l'avons rappelé plus haut, à l'étape de l'invention. S'il est vrai que « *toute rhétorique est une vaste mémoire*¹ » et que l'invention est fondée, entre autres, mais particulièrement sur les topoï que l'on peut exploiter, il n'est pas moins vrai que les poètes feront de ces topoï un usage qui leur est propre. Ainsi, chez Saint-John Perse, le lieu de l'homme d'élite, prophète ou prince, ou encore « *Conquérant Mongol* » dont il est question dans la IIIème suite d'Oiseaux (OC., p.412) se trouve être assez souvent le lieu de prédilection du poète pour opérer l'ouverture finale auquel il sacrifie rituellement dans la majorité de ses clausules. Nous en avons proposé des illustrations précédemment, or il nous semble évident de constater, avant d'aller plus avant dans l'observation des modalités de l'*inventio* telles que mises en pratique par l'écriture persienne, que cette manière de procéder est assez typiquement cicéronienne au sens où « en régime 'cicéronien', (...) l'accent se déplace de la nature des choses à celle de l'homme, et de l'homme sociable, organisé en cités réglées par des lois d'origine humaine² ». Le poète de Vents l'avait bien formulé lui-même, en une sentence éloquente : « *Car c'est de l'homme qu'il s'agit...* ». Nous aurons à revenir plus longuement sur l'héritage, la filiation spirituelle cicéronienne de Saint-John Perse, même si cet héritage dérive en droite ligne des idéaux du sophiste Protagoras (« *l'homme est la mesure de toute chose* »). Mais

¹ - J Gardes-Tamine, *op. cit.*, p.73.

² - M. Fumaroli, L'Age de l'éloquence. Rhétorique et « *res literaria* » de la Renaissance au seuil de l'époque classique, Albin Michel, 1994 (1^{ère} éd. 1980). (I. « Rome et la Querelle du cicéronianisme »), p.42.

déjà, cette articulation des choses, du savoir (qu'il soit filtré et présenté en « cumul » énumératif) avec l'humain est à méditer, et en ce qui concerne Saint-John Perse, elle trouve son actualisation dans de très nombreux textes où l'hymne à la dimension purement humaine – même si cet humain parfois confine au divin – s' « *incante*¹ » régulièrement.

Cette réaffirmation de la conscience d'homme est donc récurrente comme lieu rhétorique, cependant elle est susceptible de subir deux types de variations modulatoires : l'une purement humaine (le Poète se faisant même hypéronyme de l'homme), l'autre plus intimement liée au langage. Voici deux exemples illustrant respectivement ces deux tendances significatives :

« Car c'est de l'homme qu'il s'agit, et de son renouement.

Quelqu'un au monde n'élèvera-t-il la voix ? Témoignage pour l'homme...

Que le Poète se fasse entendre, et qu'il dirige le jugement ! ».

(Vents, III, 4, p.226).

« Ha ! très grand arbre du langage peuplé d'oracles, de maximes et murmurant murmure d'aveugle-né dans les quinconces du savoir... ».

(Vents, I, 1, p.180).

ou encore, et toujours autour de ce lien homme-langue :

¹ - E. Noulet, *op. cit.*, citant Saint-John Perse.

« ...C'est la fraîcheur courant aux crêtes du langage, l'écume encore aux lèvres du poème,

Et l'homme encore de toutes parts pressé d'idées nouvelles, qui cède au soulèvement des grandes houles de l'esprit :

« Le beau chant, le beau chant que voilà, sur la dissipation des eaux !... » et mon poème, ô Pluies ! qui ne fut pas écrit !

(Exil, Pluies VIII, p.153)

Comment ne pas être ici tenté de sonder le rapport potentiel existant entre ces « dilatations » généralisantes du topos en clausule et l'exercice même de l'amplification telle qu'elle se pratique au niveau de sa partie privilégiée, la péroraison ? En abordant les configurations et les choix inhérents à la disposition dans la poésie de Saint-John Perse, il faudra inévitablement confirmer – ou infirmer ? – cette tendance qui paraît d'emblée marquée dans le faire poétique persien. Ne peut-on pas d'ailleurs voir dans un tel type de choix la marque propre de l'écrivain, celle même de son style au sens où la manière spécifique à chaque auteur d'introduire, de tisser et d'« aboutir » son ou ses lieux devient un canon déterminant ce que l'on a coutume d'appeler « style » ? Rappelons à ce propos que le théoricien du XVIII^{ème} siècle Gibert « classe le style dans l'invention » (La Rhétorique ou les règles de l'éloquence, 1730)¹». Dans cette optique, l'on retiendra alors comme probante l'hypothèse d'un schéma général de l'écriture poétique chez Saint-John Perse privilégiant des ouvertures (ou des exordes) personnelles ou particularisantes, ouvertures appelées à évoluer vers ce que l'on a vu à plusieurs reprises, c'est-à-dire des chutes à teneur plus générale, à l'amplitude plus affirmée. Les exemples illustrant ce

¹ - Cité par J. Gardes-Tamine, La Rhétorique, p.114.

mode sont fréquents, et nous en citerons seulement quelques uns, qui nous ont paru à la fois incontournables et hautement révélateurs :

« Vieil homme aux mains nues,
remis entre les hommes, Crusoé !
tu pleurais, j’imagine, quand des tours de l’Abbaye
comme un flux, s’épanchait le sanglot des cloches sur la
Ville ...
(...)
pareilles aux cercles enchaînés que sont les ondes d’une
conque, à l’amplification de clameurs sous la mer ... »

(Images à Crusoé – Les Cloches, p.11)

« Un homme atteint de telle solitude, qu’il aille et qu’il
suspende aux sanctuaires le masque et le bâton de commandement !

Moi je portais l’éponge et le fiel aux blessures d’un vieil arbre
chargé des chaînes de la terre .

(...)

Passez, et nous laissez à nos plus vieux usages. Que ma parole
encore aille devant moi ! et nous chanterons encore un chant des
hommes pour qui passe, un chant du large pour qui veille : »

(Exil, Pluies VI, p.148-149)

- Et c’est à Celle-là que nous disons notre âge
d’hommes, et c’est à Celle-là que va notre louange:

(...)

Dans la promiscuité divine et la dépravation de l'homme chez les dieux...

(Amers, Chœur 4, p.376-379)

Mais il n'est pas rare aussi de rencontrer dans d'autres textes le schéma inverse, qui consiste à démarrer sur une proposition d'ordre général pour aboutir à une clause particularisante, même s'il n'est pas toujours permis de parler d'un quelconque « raisonnement ». Ainsi dans la deuxième suite d'Exil où le lecteur se voit d'abord offrir une négation de dédicace, avant que le texte n'évolue vers un discours direct et son commentaire :

« A nulles rives dédiée, à nulles pages confiée la pure amorce de ce chant... »

(...)

« Ô vestiges, ô prémisses »,

Dit l'Etranger parmi les sables, « toute chose au monde m'est nouvelle !... » Et la naissance de son chant ne lui est pas moins étrangère ».

(OC. p.124/125)

« ...Comme celui, la main au col de sa monture, qui songe au loin et rêve haut : « je porterai plus loin l'honneur de ma maison ».

(...)

« Nous étendons à tout l'avoir notre usage et nos lois ».

(Chronique, IV, p.398).

Ces deux genres d'extraits, l'un commençant sur une proposition générale pour ensuite aboutir à une finale particularisante, l'autre empruntant le parcours inverse, représentent en fait des lieux communs aux trois genres (judiciaire, délibératif et épideictique), ceux de l'universel et de l'individuel¹, auxquels on pourrait appairer dans le cas de Saint-John Perse le lieu de la grandeur, lieu tout aussi commun à tous les genres de discours et dont la progression s'exerce aux prises avec les variations de l'individuel à l'universel ou vice versa.

Même si les modalités de progression à l'intérieur du texte ne sont pas, du fait même de la loi du genre poétique, à proprement parler celle d'un « raisonnement » il y a dans cette écriture des techniques d'argumentation spécifiques qui jouent sur plusieurs types de liaisons, comme l'analogie, ou encore l'exemple, sur lesquels nous reviendrons ultérieurement. Auparavant, il est sans doute indispensable d'explorer les différents lieux modulés dans les recueils, ce qui permettra, outre l'intérêt qu'un tel répertoire peut présenter dans une perspective rhétorique, d'avoir une vue d'ensemble de l'oeuvre à travers les reliefs de sa topique.

A/ Les différents lieux

En définissant le lieu comme « la base essentielle des preuves techniques de l'argumentation et la matière de l'invention », G. Molinié confirme un peu plus l'idée selon laquelle ce « concept (...) est peut-être

¹ - cf. G. Molinié, *Dictionnaire de Rhétorique*, p.191, article « Lieu ». Il rajoute à ce lieu commun ceux du possible et de l'impossible, du grand et du petit, du plus ou moins, tout en spécifiant que « celui de l'amplification est le plus propre au démonstratif, celui du passé au judiciaire, et celui du possible dans l'avenir au délibératif ».

le plus important de toute la rhétorique ¹». Il est tout de même évident ici, même si le chercheur peut s'en inspirer pour féconder sa lecture par une référence aux indicateurs traditionnels, qu'il ne s'agit pas de se limiter à un relevé automatique des lieux exploités par Saint-John Perse. Isocrate lui-même refusait « l'apprentissage mécanique des lieux et autres procédés » pour reconnaître une part importante à la créativité de l'apprenant, ou de l'orateur². L'on ne retiendra ainsi une typologie des *topoi* pratiqués par Saint-John Perse que dans la mesure où elle constitue en quelque sorte la prémisse vectorielle, l'esquisse infrastructurelle d'une rhétorique générale.

Si l'on se réfère à la typologie proposée par Aristote et reprise par G. Molinié³, il est évident qu'un certain nombre de ces lieux pourront aisément être retrouvés dans Saint-John Perse. Ainsi le lieu de la possibilité et de l'impossibilité qui permet en outre, la résolution des contraires (si tant est que le domaine poétique soit le domaine où cette résolution s'accomplit), ou encore le lieu de l'amplification et de la dépréciation. En outre, parmi les lieux spécifiques du « raisonnement essentiel de la rhétorique », certains nous ont paru présenter une pertinence persienne, au sens où l'on retrouve les mêmes configurations dans les recueils de Saint-John Perse.

Tels sont les lieux des contraires, du temps, des rapports propositionnels, de l'improbable, du rapprochement des contraires, de l'étymologie, et enfin du lieu du paradoxe et de la contrariété entre parole

¹ - *ibid.*, Dictionnaire de Rhétorique, p.191.

² - O. Reboul, Introduction à la Rhétorique, p.23.

³ - G. Molinié, Dictionnaire de Rhétorique, pp.191-207.

et désir¹, dont le meilleur exemple figure dans la sixième suite de *Strophe* (« *Et cette fille chez les Prêtres* ») où le poème, ouvrant sur

« Prophéties ! prophéties ! Lèvres errantes sur les mers, et tout cela qu'enchaîne, sous l'écume, la phrase naissante qu'elles n'achèvent... » (OC. p. 309).

se clôt sur cette interrogation où se synthétise l'appréhension récurrente chez Saint-John Perse de l'inadéquation entre le projet du dire et le dire réalisé, où l'éloquence s'interroge sur ses propres défaillances :

« (Et, là ! que voulions-nous dire, que nous n'avons su dire ?) »

(OC, p. 312).

La typologie des lieux proposée par J. Gardes-Tamine est, quant à elle, plus adaptée à la topique littéraire. Sont ainsi passés en revue les lieux de la quantité, de la qualité (spécialement chez les romantiques), de l'ordre (qui « affirme la supériorité de l'antérieur ou des principes sur ce qui est nouveau »), de l'existant, de l'essence et enfin de la personne. Ce dernier est dans *Amitié du Prince* longuement et subtilement modulé, étroitement allié à l'éloge². Il n'est qu'un des multiples exemples illustrant la richesse du vivier topique de l'écriture persienne sur laquelle nous reviendrons plus tard (éloge et lieux de l'éloge).

¹ - *Ibid.*, p.202-203.

² - On peut d'ailleurs se demander si la prédilection de Saint-John Perse pour le lieu de l'exceptionnel n'a pas contribué au reproche de « grandiloquence » qu'on a parfois adressé à sa poésie.

Cependant il est nécessaire de rappeler ici que les lieux ne sont pas assimilables aux « thèmes ». A ce propos, A. Kibedi Varga s'est appliqué à spécifier la nature purement structurelle du lieu qui doit être « *un cadre, une forme vide* » sans relation avec le « *thème ou le motif* »¹.

II/ La Disposition

M. Patillon rappelle que la disposition « concerne l'organisation des matériaux fournis par l'invention », et il ajoute « c'est ce que nous appelons aujourd'hui la recherche du plan. (...), le discours ancien est formé d'une succession de parties avec une désignation et une fonction bien précises² ». Perelman et Olbrechts-Tyteca, quant à eux, soulignent tout à la fois le fait que « l'ordre des questions à traiter, l'ordre des arguments à développer, a, depuis toujours, sous le couvert des notions d'« *exposition* », de « *disposition* » ou de « *méthode* », préoccupé les théoriciens de la dialectique et surtout de la rhétorique », montrant que dans le domaine de l'argumentation (plutôt que dans celui, plus mathématique, de la démonstration), cet ordre va remplir une fonction prépondérante, et que, par ailleurs, historiquement, ce point précis de la disposition est ce qui a contribué à engendrer la scission entre rhétorique et dialectique : « Lorsque Agricola [...], Ramus [...], tentent de séparer nettement dialectique et rhétorique, réduisant cette dernière à l'étude des moyens d'expression ornés et agréables, ils transfèrent dans la dialectique les problèmes d'ordre, d'exposition, de méthode qui étaient traditionnellement traités dans les ouvrages de rhétorique. Sans doute, par

¹ - A. Kibedi-Varga, Rhétorique et littérature. Etudes de structures classiques, Ed. Didier, coll. « *Orientations* », 1970, p.16 et 36.

² - M. Patillon, Eléments de rhétorique classique, Nathan, 1990, p.11.

là, la rhétorique pénètre-t-elle la dialectique malgré l'effort pour les séparer¹ ».

Quoi qu'il en soit, il est clair que tous les théoriciens et philosophes rhétoriciens s'accordent sur l'importance de l'organisation même du discours, organisation qui non seulement « répond à une nécessité logique, mais aussi affective, car elle a à voir avec le *movere*, le besoin de toucher² ». Il ne s'agit donc pas uniquement de bâtir une ordonnance sans failles, la plus à même de conférer leurs pleins pouvoirs aux arguments, aux parties, mais également, et à travers cette recherche d'une architecture discursive équilibrée, d'atteindre l'objectif recherché : celui d'un message qui accroche, qui tienne sa « promesse pragmatique ». La disposition acquiert ainsi au regard des critiques contemporains le statut de condition énonciative autant que celui de charpente autour de laquelle se bâtissent les sommets sublimes que nous évoquerons ultérieurement. Pas de discours donc sans étapes constitutives, sans parties qui l'animent et activent sa cohérence. Ce que l'on reconnaissait autrefois comme étant exorde, narration, confirmation, réfutation et péroraison ne sont pas tant des carcans ou des contraintes d'organisation³ que des stimulateurs de la recevabilité du message, du discours que l'orateur adresse à son auditoire.

Cet ordre auquel l'orateur s'oblige, rigoureusement ou en lui imposant des variantes n'est pas chez Saint-John Perse incompatible avec

¹ - Ch. Perelman et L. Olbrechts-Tyteca, Traité de l'argumentation. La Nouvelle rhétorique, Ed. de l'Université de Bruxelles, 4^{ème} éd., (1983), Ch.V, « L'interaction des arguments », § 105. "Ordre et méthode", p.669.

² - J. Gardes-Tamine, La Rhétorique, p.92.

³ - Cet ordre est d'ailleurs variable comme le souligne très justement G. Molinié à l'article « *Disposition* » de son Dictionnaire de rhétorique : « (...) il est toujours nécessaire d'adapter le progrès de son discours en fonction de la situation concrète, ne serait-ce, par exemple, que pour le choix de mettre d'abord ou ensuite ses arguments les plus forts ou les plus faibles.. » (p.119. Art. *Disposition* »)

la « délectation poétique ». Dans les Enigmes de Perse, Jean Paulhan, en s'interrogeant sur cette « *langue plus rhétoricienne qu'il n'en fut jamais*¹ » reconnaît la nécessité « pour en déceler le secret, [de] diviser l'œuvre de Perse en diverses parties », qui seraient le genre épique, la louange, et ce qu'il appelle les « éléments » (« mots et phrases, de la syllepse à la métaphore² »). Quelques vingt ans auparavant, Claudel, dans l'étude qu'il consacra à « *Un poème de Saint-John Perse*³ » mettait l'accent sur la prédominance de la veine épique dans l'œuvre persienne, en soulignant les implications de ce choix sur l'organisation même du texte poétique : « La Veine épique, c'est le poète exerçant sur l'inspiration – ou Vent – dans l'intérêt d'une certaine histoire dont il est responsable, une action distributive et organisatrice⁴ ».

Mais la meilleure illustration de la notion de disposition serait certes de s'en remettre au texte persien lui-même, qui offre l'avantage à plusieurs endroits de proposer une application concrète de ce qu'est un exorde, un proème ou encore une péroraison. Ainsi la première suite d'Amitié du Prince, qui s'ouvre sur un exorde, dont la fonction, outre celle de solliciter ou de capter⁵ l'attention de l'auditoire, sera aussi de présenter « quelques points essentiels (...) de la cause⁶ ». On est d'ailleurs en droit de se demander si la « manipulation » de sa biographie, les stratégies qu'il y a déployées pour faire valoir ses origines, pour mythifier sa vie ne seraient pas, à une échelle plus large, assimilables à

¹ - J. Paulhan in Saint-John Perse, Œuvres complètes, p.1320.

² - *ibid.*, p.1321.

³ - in *La Revue de Paris* du 1^{er} novembre 1949.

⁴ - Saint-John Perse, *OC*, p.1301 (C'est nous qui soulignons).

⁵ - J. Gardes-Tamine, La Rhétorique, p.100 : « L'exorde est un point évidemment très sensible du discours, car, dès ce moment, il faut que se produise la captation de la sympathie, « *captatio benevolentiae* ».

⁶ - G. Molinié, Dictionnaire de Rhétorique, p.148. Molinié rappelle au début de l'article que l'exorde trouve sa plus parfaite réalisation dans le genre judiciaire.

une *captatio benevolentiae*, correspondant à un désir de survalorisation de l'*ethos*...dès l'exorde:

« Et toi plus maigre qu'il ne sied au tranchant de l'esprit,
homme aux narines minces parmi nous, ô Très Maigre ! ô Subtil !
Prince vêtu de tes sentences ainsi qu'un arbre sous bandelettes,
aux soirs de grande sécheresse sur la terre, lorsque les hommes
en voyage disputent des choses de l'esprit adossés en chemin à de très
grandes jarres, j'ai entendu parler de toi de ce côté du monde, et la
louange n'était point maigre: ¹ »

Au terme de cette première suite, nous observerons le dernier verset, qui comporte un double marquage typographique par rapport au texte antérieur, puisqu'il est séparé de ce qui précède par une astérisque d'une part, et que, d'autre part, il s'ouvre sur un tiret, avec une impression en italiques. Faisant office de péroraison (ou d' « épilogue », ou encore de « conclusion », selon la terminologie), ce verset lapidaire – à la fois lapidaire et liminal, puisqu'il sert également de refrain entre les suites – ne semble pas s'appuyer sur l'emphase :

« - C'est du Roi que je parle, ornement de nos veilles, honneur
du sage sans honneur ».

Comparable à une anacéphaléose (figure de récapitulation) qui correspond en fait selon Molinié à la première manière de péroraison², l'objectif de ce verset caractéristique par sa brièveté est certes de rappeler

¹ - Saint-John Perse, *OC*, p.65.

² - Molinié, *Dictionnaire de Rhétorique*, Art. « Péroraison » : « (...) Pour cette conclusion on indique traditionnellement qu'il y en a de deux sortes : l'une consiste en choses, l'autre en sentiments ».

le sujet du poème, de même que son ton, par l'inflexion élogieuse et amplifiée qui en est restituée :

« (...) ornement de nos veilles, honneur du sage sans honneur ».

La quatrième suite d'Exil présente à cet égard l'intérêt d'une subdivision assez tranchée, où ce qui nous paraît représenter une péroraison se détache assez clairement du reste du poème. Si cette dernière est censée « résume[r] les conclusions partielles du discours¹ », ou simplement, d'après ce que nous en dit Aristote, « rappeler les arguments avancés dans les parties précédentes² », la dernière laisse de cette suite IV semble assez représentative :

« Ainsi va toute chair au cilice du sel, le fruit de cendre de nos veilles, la rose naine de vos sables, et l'épouse nocturne avant l'aurore reconduite...

Ah! toute chose vaine au van de la mémoire, ah! toute chose insane aux fifres de l'exil: le pur nautile des eaux libres, le pur mobile de nos songes,

(...)

Et de toute chose ailée dont vous n'avez usage, me composant un pur langage sans office,

Voici que j'ai dessein encore d'un grand poème délétible...³ » !

¹ - J. Gardes-Tamine, *La Rhétorique*, p.101.

² - Aristote, *Rhétorique*, Le Livre de Poche, p.376 (Introduction de Michel Meyer, trad. de Ch.-E. Ruelle, revue par Patricia Vanhemelryck, commentaires Benoît Timmermans, 1991.

³ - Saint-John Perse, *OC*, p.129.

Certes, il est bien évident que l'hétérogénéité du texte poétique, spécifiquement dans le cas de l'écriture persienne, qui use du verset, de la laisse, avec toutes leurs particularités typographiques et rythmiques, cette hétérogénéité oblige pour le moins à une application adaptée des principes rhétoriques qui y sont mis en œuvre. Il ne s'agit pas de plaquer artificiellement des concepts dont le caractère opératoire n'est pas toujours pertinent. Ainsi nous n'avons presque pas, dans la poésie persienne, de péroration au sens strict du terme, c'est-à-dire conçue comme étant composée ainsi que nous le rapporte Aristote, dans sa Rhétorique, « de quatre éléments : bien disposer l'auditeur en sa faveur et l'indisposer contre l'adversaire ; grandir ou abaisser, mettre en œuvre les passions de l'auditeur ; rappeler les faits ¹ ». Seule une des fonctions de cette partie sera éventuellement remplie, et cela souvent de manière discontinue, fragmentaire. Cette fragmentation est d'ailleurs évoquée dans le cadre de l'exposé sur la narration par J. Gardes-Tamine, qui, reprenant là encore Aristote, conçoit que la narration puisse être « fragmentée à l'occasion de tel ou tel moment du discours », ajoutant que « sur ce point comme sur bien d'autres, il est impossible de confondre la rhétorique avec une discipline rigide et arbitraire² ». Cette discontinuité dans l'organisation des parties peut d'ailleurs être génératrice d'effets rythmiques et sémantiques appréciables, comme dans la quasi-totalité des suites de Pluies (Exil) où la dernière laisse, qui fait office d'épilogue, est presque toujours ouverte, orientée vers un futur qui invite à l'amplification du thème annoncé :

¹ - Aristote, Rhétorique, p.375.

² - *Ibid.* p.102.

Suite I :

« Seigneur, Seigneur terrible de mon rire ! voici l'envers du songe sur la terre,

Comme la réponse des hautes dunes à l'étagement des mers, voici, voici

La terre à fin d'usage, l'heure nouvelle dans ses langes, et mon cœur visité d'une étrange voyelle ».

Suite II :

Dans la nuit claire de midi, nous avançons plus d'une proposition Nouvelle, sur l'essence de l'être... Ô fumées que voilà sur la pierre de l'âtre ! »

(...)

Suite III (...)

Et l'étranger lit sur nos murs les grandes affiches annonaires,

Et la fraîcheur est dans nos murs, où l'Indienne ce soir logera chez l'habitant.

Suite IV : (...)

« Au pur vélin rayé d'une amorce divine, vous nous direz, ô Pluies ! quelle langue nouvelle sollicitait pour vous la grande onciale de feu vert.

Suite V :

« Nous n'en finirons pas de voir traîner sur l'étendue des mers la fumée des hauts faits où charbonne l'histoire, (...) »

Suite VI : (...)

« Toute pierre lavée des signes de voirie, toute feuille lavée des signes de latrie, nous te lirons enfin, terre abluée des encres du copiste...

Passez, et nous laissez à nos plus vieux usages. Que ma parole encore aille devant moi ! et nous chanterons encore un chant des hommes pour qui passe, un chant du large pour qui veille: »

Suite VII :

« ... C'est la fraîcheur courant aux crêtes du langage, l'écume encore aux lèvres du poème,

Et l'homme encore de toutes parts pressé d'idées nouvelles, qui cède au soulèvement des grandes houles de l'esprit : »

(...) »

Ou encore cette clause de la suite IV de *Neiges*, frappante par sa brièveté, lapidaire, étrangement décalée par rapport aux longues laisses fortement modulées qui l'ont précédée et dont la teneur sémantique contraste d'ailleurs beaucoup avec celle du dernier verset de la suite :

« Désormais cette page où plus rien ne s'inscrit ».

S'inscrivant dans le sillage de la fameuse « disparition élocutoire » de Mallarmé, ce verset rompt explicitement avec le régime rhétorique antécédent qui annonçait l'ouverture de « voies nouvelles jusqu'à ces locutions inouïes, où l'aspiration recule au-delà des voyelles et la modulation du souffle se propage, au gré de telles labiales mi-sonores, en quête de pures finales vocaliques ».

Tissant sa logique inhérente, le poème est ainsi investi par une cohérence rhétorique qui recoupe sa cohérence sémantique, qui la soutend en lui apportant ses principales inflexions. Qu'il soit d'analogie ou de contradiction, le principe de cohésion entre la visée rhétorique et ses implications sémantiques demeure dans la poésie persienne, si souvent accusée d'hermétisme ou de préciosité confinant au soliloque babélien, un principe consubstantiel à ce mode d'écriture. Nous aurons d'ailleurs ultérieurement l'occasion d'observer que la disposition des laisses, tantôt disjonctionnelle (fragmentée) tantôt à l'inverse ligaturante, n'est pas sans permettre, d'une suite à l'autre, et même d'un recueil à l'autre, l'existence de passerelles sémantico-rhétoriques qui font qu'il n'y a pas de coupures réelles, étanches entre les textes, mais plutôt – pour reprendre le parler persien – des fractures tectoniques réunifiées par l'élan de l'orateur-poète, par son projet narratif, argumentatif, épideictique. Cet élan n'est-il pas d'ailleurs comparable à celui des oiseaux de Braque, frères jumeaux « *du peintre et du poète, assembleurs de saisons aux plus hauts lieux d'intersection*¹ », si justement décrits dans la Xe suite d'Oiseaux :

« A mi-hauteur entre ciel et mer, entre un amont et un aval d'éternité, se frayant route d'éternité, ils sont nos médiateurs, et tendent de tout l'être à l'étendue de l'être ... »

Cette médiation incarnée par l'oiseau (qui plus est, est « *créateur de son vol*² ») est paradoxalement, dans la représentation qui en est faite dans Oiseaux, symbolisée par la figure de l'ellipse, et non par celle de l'amplification. Il ne s'agit apparemment pas ici d'un « je ne sais quel abandon extérieur à l'amplification verbale » que la critique américaine a

¹ - Saint-John Perse, *OC*, p.409.

² - Saint-John Perse, *OC*, p.419.

tendance à attribuer à la poésie française, selon Saint-John Perse qui déplore ce genre de jugement, puisqu'« en réalité de tels déroulements comportent plus de soustractions que d'additions, et ne sont encore, au total, qu'une somme de contractions, d'omissions et d'ellipses – la densité y demeurant la loi de toute grandeur contre la grandiloquence¹ ». Voilà donc « l'oiseau nu, dans sa forme elliptique comme celle des cellules rouges de son sang ». Mais toujours paradoxalement, ce thème de l'ellipse est évoqué avec force digressions et développements amplificateurs, ce qui enrichit la perspective et la densité métalinguistiques du texte. La modulation du sujet « elliptique » est, elle, d'une amplitude certaine, et cette amplitude, ce souffle d'ampleur, de vigueur, se passe parfois presque de mots : dans « *Et vous, Mers...* » (*Amers, Invocation*), la Poésie est prémisses à un hymne où des catégories prosodiques, rythmiques et rhétoriques sont mises en scène :

« Poésie pour accompagner la marche d'une récitation en l'honneur de la Mer

Poésie pour assister le chant d'une marche au pourtour de la Mer.

Comme l'entreprise du tour d'autel et la gravitation du chœur au circuit de la strophe.

(...)

Et c'est un chant de mer comme il n'en fut jamais chanté, et c'est la Mer en nous qui le chantera :

La Mer, en nous portée, jusqu'à la satiété du souffle et la péroration du souffle :

¹ -Saint-John Perse, OC, p.565, Lettre à la « *Berkeley Review* » sur l' « *expression poétique française* », Tenant's Harbor (Maine), 10 août 1956.

(...) »

A l'opposé des cas de péroraison concise, nous relèverons ceux où l'épilogue assume une véritable fonction résumante, englobante, reprenant à la fois les circonstances et les faits précités, ou simplement consistant en une vision généralisante, fortement marquée par la modalité qui rappelle le lien de la péroraison avec le pathétique, avec le *movere* :

« (...) Ah ! toutes choses de mémoire, ah ! toutes choses que nous sûmes, et toutes choses que nous fûmes, tout ce qu'assemble hors du songe le temps d'une nuit d'homme, qu'il en soit fait avant le jour pillage et fête et feu de braise pour la cendre du soir ! –mais le lait qu'au matin un cavalier tartare tire du flanc de sa bête, c'est à vos lèvres, ô mon amour, que j'en garde mémoire ¹».

L'on pourrait donc, en explorant l'ensemble des recueils, dresser un panorama des types d'épilogue pratiqués par le poète. Un tel recensement nous paraît cependant sans grand intérêt, une fois que les trois grands genres d'épilogues (péroraison brève, péroraison plus amplifiée et généralisante, péroraison-trait d'union entre deux recueils) ont été mis en évidence. Sans obéir à une organisation trop rigide, le texte fonde ses repères sur un ordre qui dépasse parfois les structures internes pour s'étendre plus largement aux recueils. C'est ainsi que d'un recueil à l'autre, ou d'une section à l'autre, la continuité du discours poétique est assurée par la reprise en position d'exorde d'un élément qui était, dans le segment ou la section précédente, en position finale :

¹ - Saint-John Perse, *OC*, Chanté par celle qui fut là, p.433.

Fin de *Strophe*, I (*Des villes hautes s'éclairaient sur tout leur front de mer...*)

« Avis au Maître d'astres et de navigation »

Ouverture de *Strophe*, II (*Du Maître d'astres et de navigation*)

« Du Maître d'astres et de navigation ».

Ce dernier exemple a pour effet de créer au sein de *Strophe* une logique d'harmonie et de continuité qui élargit la perception qu'a le lecteur du texte poétique. Celui-ci n'est plus perçu comme confiné, limité dans l'espace typographique, nécessairement réducteur : il acquiert une ouverture générée justement par cette forme de répétition, par ces annonces introductrices qui font passer de la raideur typographique à l'enchaînement vivant de l'oralité, dans cette mise en avant du discours qui se donne en tant que tel, qui se réaffirme dans l'épilogue comme un « dit » :

« Toutes choses dites dans le soir et dans l'adulation du soir.

(...) »

(dernière laisse de *Strophe* II, « *Du Maître d'astres et de navigation* »)

Cette propension si fréquente à la mise en place de procédés qui tiennent de l'allocution peut s'accompagner de tout un cérémonial théâtral qui accentue la mise en scène du poème. C'est ainsi que dans les premiers développements des « *Tragédiennes sont venues...* », l'annonce de l'arrivée des Tragédiennes s'assortit de précisions d'ordre didascalique dont le moindre des effets est d'instaurer un glissement certain depuis le statut de

texte purement écrit (l'« *objet scripturaire*¹ ») jusqu'à celui de discours déclamé, enrichi de ces particularités qui définissent traditionnellement la déclamation dans les traités de rhétorique. G. Molinié s'explique dans son Dictionnaire de Rhétorique sur l'acception du terme « déclamation » à l'époque moderne, qui désignera alors « l'interprétation orale d'un texte ». Il cite pour illustrer son propos un extrait significatif du *Traité du récitatif* de Grimarest qui définit la déclamation de la sorte : « La Déclamation, dans le sens qu'on la prend aujourd'hui, est le récit ampoulé que l'on fait d'un discours oratoire, pour satisfaire l'esprit, et pour toucher le cœur des spectateurs. D'où il s'ensuit qu'un Sermon, une Oraison, une Tragédie, une Comédie peuvent être l'objet de cette partie de la Rhétorique² ». L'auteur s'applique ensuite à éclairer la connotation du mot « *ampoulé* » en prenant soin d'évacuer toute nuance péjorative pour en « restituer le sens précis : « cet adjectif désigne ici simplement une tenue et un artifice de haute qualité esthétique visant à l'expressivité de la performance. Il s'agit donc de la représentation sonore du texte, au niveau de sa valeur d'éloquence ; c'est l'ensemble des comportements gestuels, y compris les jeux des différentes parties du visage, qui accompagnent la profération du texte (...) »³. Quelle meilleure illustration de cet appel vers l'oralisation ou la théâtralisation du texte que la première et surtout la troisième suite des *Tragédiennes sont venues*, dont nous reproduirons un large extrait :

« Les Tragédiennes sont venues, descendant des carrières.
Elles ont levé les bras en l'honneur de la Mer : Ah ! nous avons
mieux auguré du pas de l'homme sur la pierre !
(...) »

¹ - G. Molinié, Dictionnaire de Rhétorique.

² - *Ibid.* p. 96.

³ - *Ibid.*

Les Tragédiennes sont venues, descendant les ruelles. Se sont mêlées aux gens du port dans leurs habits de scène. Se sont frayé leur route jusqu'au rebord de mer. Et dans la foule s'agençaient leurs vastes hanches de rurales. « Voici nos bras, voici nos mains ! nos paumes peintes comme des bouches, et nos blessures feintes pour le drame ! »

Elles mêlaient aux événements du jour leurs vastes pupilles dilatées et leurs paupières fabuleuses en forme de navettes. A la fourche des doigts l'orbite vide du très grand masque entrouvé d'ombres comme la grille du cryptographe. « Ah ! nous avons trop présumé du masque et de l'écrit ! ».

Sans vouloir à notre tour trop présumer de l'importance des schèmes de disposition dans les recueils poétiques persiens, il nous semble tout de même assez évident que le poète instaure, notamment à travers les exordes ouvrant certains textes, un ordonnancement qui, tout en participant à créer une structuration typique du discours poétique persien, n'en autorise pas moins des interférences avec d'autres parties de la rhétorique, comme l'action ou encore la mémoire. Le lecteur se retrouverait même, à certains égards, face à une rhétorique se mettant en scène, déployant ses diverses parties comme autant de contraintes charpentant le corps « informe » de l'écriture poétique, mais aussi comme autant de possibilités scripturales, de libertés d'interférences ou de recoupements d'un domaine à l'autre. A la fois coercitive et source active de débordements, la rhétorique acquiert ici un statut qui dépasse largement les confins du persuasif pour déborder vers

la mise en scène de « *l'auto-engendrement*¹ » du texte. Dans la vaste étude qu'elle consacre à La répétition et ses structures dans l'œuvre poétique de Saint-John Perse, Madeleine Frédéric a bien mis en lumière la fonction structurante des différents modes de répétition, définis comme participant à l'établissement d'une cohésion textuelle qui vient souvent assurer le colmatage d'une certaine hétérogénéité lexicale et sémantique. Ainsi, sans vouloir instaurer de confusion entre le rhétorique et le syntaxique, nous avancerons que dans le cas de la répétition encadrante, que M. Frédéric définit comme étant « une structure de répétition dont les constituants sont distribués l'un au début, l'autre à la fin d'une unité textuelle (verset, laisse, tirade, développement, etc.) ou même de tout un poème² », le recours aux catégories rhétoriques, outrepassant le syntaxique pur devient nécessaire. Plus encore, il nous semble qu'occulter le rhétorique reviendrait à priver le texte d'une part vitale de ce qui fait son sens, ce qui aboutirait en fin de compte à le mutiler de cette motricité qui le sous-tend. Ainsi, pour reprendre l'exemple des deux Chanson(s) encadrant le recueil Anabase, il apparaît que le premier texte fonctionne comme un exorde, annonçant un commencement (« Il naissait un poulain sous les feuilles de bronze ») jetant des balises lexicales qui seront reprises et tissées ultérieurement dans les dix suites d'Anabase. L'« *Etranger* » dont il est question dans les trois tirades de la première Chanson reviendra dans la suite IX (« Mais l'Etranger vit sous sa tente, honoré de laitages, de fruits »), le thème du bronze réapparaît à deux reprises, dans la suite IV (« Fondation de la ville. Pierre et bronze ») et dans la suite VII (« les cavaleries de bronze vert »). De même, le poulain dont la naissance est évoquée dans la Chanson

¹ - M. Beaujour, « Rhétorique et littérature », p.168 in De la Métaphysique à la rhétorique, (collectif), édité par Michel Meyer. Ed. de l'Université de Bruxelles. (Essais à la mémoire de Chaïm Perelman avec un inédit sur la logique rassemblés par Michel Meyer. 1986).

² - M. Frédéric, La Répétition et ses structures dans l'œuvre poétique de Saint-John Perse. Publications de la Fondation Saint-John Perse, NRF, Gallimard, 1984.

d'ouverture est d'abord repris dans la suite V (« Et le poulain poisseux met son menton barbu dans la main de l'enfant »), puis dans la suite VI (« - les déploiements d'étoffes à loisir, les confitures de roses à miel et le poulain qui nous est né dans les bagages de l'armée –) pour enfin devenir dans la *Chanson* de clôture ce « cheval arrêté sous l'arbre plein de tourterelles », chanson qui par son allure à la fois résume et annonce, plongeant la fin du recueil dans une atmosphère qui tient de l'épilogue (« Et paix à ceux, s'ils vont mourir, qui n'ont point vu ce jour », *OC*, p.117) sans toutefois rompre avec un passé d'éloquence (« Mais de mon frère le poète on a eu des nouvelles. Il a écrit encore une chose très douce. Et quelques-uns en eurent connaissance... »).

Nous voyons donc les recoupements qui peuvent exister entre syntaxe et rhétorique. M. Frédéric récapitule ainsi les effets stylistiques de la répétition encadrante : « [Elle] permet de rendre sensible, au niveau du texte, une présence obsédante (celle d'un souvenir, par exemple) ; elle convient, également, pour mettre en valeur le lien étroit qui unit deux éléments (par exemple, deux parties d'un même poème) ou, au contraire, pour faire se heurter, avec plus de violence encore, deux données contradictoires¹ ». La répétition, dans la réitération qu'elle implique, a valeur structurante. De ce fait, elle est adjuvante des choix opérés dans l'organisation même du discours, à un niveau macrostructural. Elle peut ainsi, comme dans l'exemple cité antérieurement prolonger ou accentuer la disposition adoptée dans la présentation d'un recueil, tout comme nous verrons ultérieurement comment l'amplification épouse avec une aisance particulière le cadre de la polyade (ou aussi, d'ailleurs, celui de l'énumération et de la série homologique). La distribution syntaxique va

¹ - M. Frédéric, *op.cit.*, p.83.

ainsi en parallèle avec la distribution rhétorique, soit pour la confirmer, soit à l'inverse pour mieux marquer une cassure, une rupture (cet « éclat des contraires ») mis en évidence par Colette Camelin¹. Les répétitions syntaxiques fonctionnent alors comme autant de variations à l'intérieur d'un mouvement plus large qui canalise les effets lexicaux, syntaxiques et sémantiques. L'impulsion rhétorique, moteur du texte, gouverne en fait son orientation, elle chapeaute et motive chez Saint-John Perse l'exercice syntaxique, les choix d'écriture au niveau des répétitions, des modalités. Assurant une continuité ou du moins une cohérence au niveau formel, c'est à partir du canevas qu'elle propose, des multiples potentialités mais également des limites qu'elle impose, que le poète tisse « la lourde phrase humaine, pétrie de tant d'idiomes » (Vents, IV, 4). Plus encore, et si l'on reconnaît cette homogénéisation du discours par le rhétorique, ce positionnement du rhétorique à l'aplomb du texte, au-delà du strictement sémantique et du strictement syntaxique, on pourra même confirmer le rôle prééminent du projet rhétorique dans la construction du sens: comme l'affirme Grice², là où il y a intention (et reconnaissance de l'intention par l'interlocuteur- récepteur) il y a sens.

III / L'Élocution

Une des parties majeures de la rhétorique reste sans contexte celle de l'élocution. « L'élocution apparaît ainsi, d'une certaine façon, comme la partie essentielle de la rhétorique : à vue sommaire, tout ce qui se voit, ou plutôt tout ce qui s'entend, dans la manifestation du discours, relève pratiquement de l'élocution (...). L'élocution entraîne la marque

¹ - C. Camelin, Eclat des contraires. La Poétique de Saint-John Perse, Paris, CNRS Editions, 1998.

² - P. Grice, « *Meaning* » in D. Steinberg et Jakobovits (eds) Semantics, Cambridge University Press, pp. 53-59.

rhétorique la plus sensible¹». Mais l'histoire du sort fait à l'élocution exigerait de nombreux volumes, et là n'est pas le but de ce travail. Cependant, si l'*elocutio* « recouvre à peu près ce que nous entendons aujourd'hui par stylistique²», c'est à la suite de la réduction progressive du champ de la rhétorique, réduction qu'a tenté de comprendre G. Genette dans « *La Rhétorique restreinte*³», en formulant ce constat un peu amer de son appauvrissement : « (...) de Corax à nos jours, l'histoire de la rhétorique est celle d'une restriction généralisée ». La lente et progressive émergence de l'élocution, au détriment des autres parties, et en particulier de l'invention et de la disposition, a ainsi contribué d'une part à occulter l'intérêt des deux parties précitées, et d'autre part à jouer le jeu de l'illusion romantique dans la mesure où celle-ci, par son rejet des artifices rhétoriques au profit du génie fulgurant et spontané a sensiblement conduit au seul culte des figures. Même si A. Kibedi Varga s'emploie de manière très convaincante à contester cette idée préconçue d'un siècle classique trop polarisé sur l'*elocutio*, et à lui reconnaître la place qu'il a accordée – à travers les œuvres auxquelles il a donné naissance – à l'invention ou à la disposition, il est tout de même indéniable que, pendant des siècles, cette polarisation rhétorique tant décriée s'est exercée au profit de l'élocution, réservoir à figures devant alimenter l'élan et la visée rhétoriques, réservoir devenu seul fonds vivant de l'« *homo rhetoricus*⁴».

¹ - G. Molinié, *Dictionnaire de Rhétorique*, p.127.

² - A. Kibedi Varga, *Rhétorique et littérature. Etudes de structures classiques*. Paris, Didier, coll. « *Orientations* », 1970, 235p.

³ - G. Genette, *Figures III*, Seuil, 1972.

⁴ - Marc Fumaroli, *L'Âge de l'éloquence, Rhétorique et res literaria de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Albin Michel, 1994 (1^{ère} éd. Genève, Droz, 1980).

A/ Figures et expression chez Saint-John Perse.

Le point de vue des figures dans le texte persien sera ici abordé de manière générale puisqu'au fur et à mesure de l'exploration rhétorique de ce texte, nous avons plutôt choisi de consacrer, le moment venu, aux figures prééminentes la place qui leur est due. Mais il va de soi que la présentation synthétique du panorama figural tel qu'il se présente dans l'œuvre de Saint-John Perse constitue un parcours obligé qui permettra à la fois d'avoir une vue d'ensemble des figures récurrentes dans l'écriture persienne tout en préparant le terrain pour les étapes à venir où certaines figures, telles que l'hyperbole, l'amplification ou l'ellipse, seraient appréhendées comme des procédés saillants, significatifs, peut-être – cela reste à démontrer – indices d'une « logique » rhétorique.

Dans une conférence donnée à Stockholm, en décembre 1960, lors d'un colloque organisé avec des écrivains suédois¹, Saint-John Perse, parlant de la nature et de l'histoire de la poésie française, déclare : « Le problème, pour le poète, c'est que, plus il va loin dans une matière presque insaisissable et souvent obscure – il a le droit et même le devoir d'aller loin dans cette matière – plus il va loin vers l'abstrait comme objet, plus il doit rester près du concret par l'expression, par l'image, par l'exemple qui fait plastique physique. Car s'il emploie des moyens abstraits au service d'une pensée abstraite (...), alors il se brûle, il ne reste plus rien comme poète, il n'a plus qu'à être philosophe ou essayiste² ».

Cette déclaration sur ce sujet si brûlant de l'expression, des mots du poète est éloquente. Elle est aussi à prendre, pour le chercheur accoutumé

¹ - La photocopie du colloque est conservée à la Fondation Saint-John Perse, à Aix-en-Provence. C'est nous qui soulignons.

² - L'auteur reprend la même idée dans une interview à Pierre Mazars (OC, p. 576, « *Sur l'obscurité en matière poétique* »).

aux fausses pistes où Saint-John Perse aime à fourvoyer son lecteur, avec les précautions qui s'imposent, quand on sait que dans d'autres déclarations, le poète semblait prendre des positions plus nuancées par rapport à celle-ci. Ainsi, dans la fameuse lettre du 10 août 1956 à la « Berkeley Review » sur l'« *expression poétique française*¹ », le poète expose une perception comparative de la poésie française et de la poésie anglaise en argumentant sur la nécessité selon lui, pour la poésie française moderne, de cultiver ce que l'on pourrait appeler une mimésis de l'objet. La réflexion théorique qu'il développe sur quelques pages dans cette lettre nous paraît édifiante lorsqu'il s'agit de comprendre comment l'auteur appréhende l'écriture, comment il en conçoit les mécanismes, la vocation. Démarche qui, d'une certaine manière, permet d'éclairer un pan de son travail rhétorique dans les manifestations relatives à l'élocution, c'est-à-dire au style en général. Et c'est là que Saint-John Perse semble nous livrer une clé de lecture opposant à la nature « explicite et logique » de la poésie anglaise (« poésie d'idée, donc de définition et d'élucidation ») le caractère plus substantiel, « *ésotérique* » (au sens étymologique²) de la poésie française dont l'idéal consisterait à atteindre « l'identité parfaite et l'unité entre le sujet et l'objet, entre le poète et le poème ». Cette revendication affirmée d'une coïncidence entre la poésie et l'objet qu'elle cerne, Saint-John Perse l'assume jusqu'à sa portée la plus radicale, lorsqu'il avance, par exemple, que la poésie est le plus près de son but lorsqu'elle réussit quasiment à se substituer à son propre objet, dans un parcours où, peu à peu, est annulé l'écart censé séparer le mot de la chose : « Faisant plus que témoigner ou figurer, elle [la poésie française] *devient* la chose même

¹ - Saint-John Perse, OC, p.564 à 568 (*Témoignages littéraires*).

² - (...) « Cette poésie, dans la poursuite de son information comme dans l'exercice de sa métrique, peut accepter hardiment l'imputation d' « *ésotérisme* », si l'on veut bien réserver à ce mot son acception étymologique : poésie instruite et animée « *de l'intérieur* », id, p.566.

qu'elle « appréhende », qu'elle évoque ou suscite, faisant plus que mimer, elle est, finalement, cette chose elle-même, dans son mouvement et sa durée ; elle la vit et « l'agit », unanimement, et se doit donc, fidèlement, de la suivre, avec diversité, dans sa mesure propre et dans son rythme propre : largement et longuement, s'il s'agit de la mer ou du vent ; étroitement et promptement s'il s'agit de l'éclair¹ ». Plus loin, il évoquera « l'extrême économie de moyens » de la langue française, pour laquelle il témoignera d'une « longue évolution vers l'abstrait », d'un « appauvrissement matériel » qu'il salue comme la condition de cette « appréhension » totale et [de] cette « transsubstantiation » finale à quoi tend essentiellement le poème français ».

Ainsi donc, la conception poétique persienne paraît, d'après ces quelques témoignages de l'auteur lui-même, prise entre deux positions qui ne se rejoignent pas toujours. D'une part, le désir d'une expression qui soit de l'ordre du saisissable, s'efforçant nécessairement, pour les besoins de sa cause qui est l'incorporation à l'objet, d'investir l'aire du concret; d'autre part le constat, et peut-être aussi le souhait d'une « *symbolisation* » poussée des mots dans la langue, « simples signes [qui] s'entremettent fictivement comme la monnaie dite « *fiduciaire*² ».

Et cet intérêt pour les difficultés de l'ajustement des mots aux choses et aux concepts n'est pas fortuit chez Saint-John Perse. Bien au contraire, il participe de cette « question de « *coïncidence* » entre le langage et le réel » sur laquelle il revient dans la lettre à Luc-André Marcel³. Cette

¹ - Saint-John Perse, *ibid.*, p.566. Cette opinion était déjà formulée, de manière moins développée, dans la lettre à Katherine Biddle du 12 déc. 1955 (OC, p. 921).

² - OC., p.567.

³ - O.C, p. 573-574.

réflexion sur l'acte poétique, et précisément sur les implications de la nomination, ce « souci d'incarnation et de présence dans « *l'équivalence* » est pour lui « exactement le contraire de l'éloquence et de la décoration ¹ ». Et c'est là où Saint-John Perse affirme haut et fort son aspiration à un mode d'expression qui court-circuite les itinéraires emphatiques censés mener aux sommets poétiques. C'est ainsi que dans la lettre que nous venons de citer, il proclame la nécessité, la justesse de « cette loi générale de contraction et d'enchaînement d'ellipses² qui est le contraire même de la complaisance oratoire et de l'amplification verbale ; cette fonction enfin du poème qui est de devenir, de vivre et d' « être » la chose même, « *conjurée* », et non plus le thème, antérieur au poème ». Si bien que cette réticence vis-à-vis de mouvements oratoires qui seraient trop larges, qui se perdraient du fait même de leur amplitude, est pour lui devoir de poète, mû par un souci d' « équité » expressive, de justesse, de « *propriété* ». Notion sur laquelle il reviendra à plusieurs reprises en la saluant avec véhémence comme une des qualités essentielles – et non des moindres - du style d'André Gide, dans un hommage qu'il lui rend dans la Nouvelle Revue Française, en novembre 1951 ³: « La langue elle-même est son premier souci. Et c'est de « *propriété* » d'abord qu'il s'agit: de cette « *propriété* » du mot, à défaut de laquelle il n'est point d' « *appropriation* » intellectuelle, ni même de pertinence humaine. D'où ce péché cardinal de l'esprit, l' « *impropriété* », qu'il faut combattre en puritain; l'aloï cherché bien au-delà du mot, de la syntaxe même ⁴(...) ». Le danger est donc ici la confusion à laquelle conduirait invariablement l'impropriété, et plus encore que la confusion, un certain « ratage » de

¹ - id.

² - C'est nous qui soulignons.

³ - Saint-John Perse, OC., *Hommages* : André Gide « Face aux lettres françaises, 1909 », p.472-482

⁴ - On peut discerner cette volonté de justesse jusque chez les traducteurs de Saint-John Perse: cf. « Histoire d'une traduction », Esa Hartmann, *Souffle de Perse* n° 9, janv. 2000, p.11-27.

l'expression, menant infailliblement selon Saint-John Perse à une annulation du texte, naufrage littéraire présageant l'échec de ce pour quoi l'œuvre existe, qui est cette tentative pulsionnelle d'adéquation entre le mot et l'objet, « *à défaut de quoi l'œuvre est vaine*¹ ». Déjà, dans une lettre adressée à Jean Paulhan² et dans laquelle il s'exprime sur les centres d'intérêt du poète et les contraintes qu'il doit s'imposer au niveau de la forme, il avait revendiqué avec insistance cette morale du mot juste, du tour adéquat dans la circonstance où il apparaît : « Oui, un vrai luxe que cette constante « *appropriation* » : ce goût de la « *propriété* » poussé toujours si loin, dans le traitement de la langue comme de l'idée³ ».

B/ L'élocution selon Saint-John Perse : une variation autour du mot approprié ?

Il ne serait peut-être pas « impropre », précisément, de rapprocher cette qualité tant prisée par Saint-John Perse d'une autre qualité que les rhétoriciens rapportent à l'élocution : la clarté. G. Molinié en souligne l'importance dans l'article *Ornements* de son Dictionnaire de Rhétorique : « Dans le cadre de l'élocution, deux qualités se partagent l'exigence fondamentale du praticien : la clarté et l'ornement. En un sens, ces qualités sont contradictoires entre elles, et à tout prendre, c'est la clarté qui est souveraine ». Plus précisément, et à l'article « *Clarté* » proprement dit, il spécifie que la clarté est une « *qualité du style* » qui « concerne les mots et leur arrangement » : « A propos des mots l'exigence rejoint la

¹ - O.C., p.473.

² - Saint-John Perse, *Lettres d'Exil*, « Lettres à Jean Paulhan » (1949-1966), p.1022.

³ - G. Molinié et M. Aquien (Dictionnaire de Rhétorique et de Poétique, Le Livre de Poche, « *Encyclopédies d'aujourd'hui* », 1999) évoquent la « *politesse du style* ». Elle consiste « en un choix des mots particulièrement juste, approprié et en même temps varié, (...) », article « *Poli* », p. 318.

question de la propriété : le principe est qu'il faut fuir les mots impropres¹, mais ce n'est pas si simple. »

La question, ici, serait donc d'évaluer la manière dont le poète s'arrange de ce lien entre propriété et clarté, lien problématique lorsqu'on garde en mémoire les accusations d'hermétisme formulées à l'égard de la poésie persienne. Comment Saint-John Perse pourrait-il concilier l'exigence de justesse, de propriété et celle de clarté ? Il nous semble que chez lui, les faits sont plus complexes, et qu'il ne saurait y avoir de réelle « clarté » au sens d'évidence ou de transparence, c'est-à-dire, en termes simples, ni trop, ni pas assez². En outre, comment définir la clarté ? Renvoie-t-elle simplement à une adéquation entre le mot et la chose qu'il est censé désigner ou serait-elle plutôt liée à la notion de mesure ? Sans doute cette notion de « clarté » s'inscrit-elle aussi dans une tradition de norme prescriptive. De cette norme prescriptive, Saint-John Perse n'est nullement coutumier, pour lequel les schémas rigides et catégoriques de classement ne sont guère adaptés. Et c'est bien là où le poète, en échappant aux étiquettes rhétoriques autant qu'il est capable de s'y conformer, prouve les limites d'une évaluation rhétorique de sa poésie.

Car en effet, et si l'on prend pour repères les prescriptions liées à la clarté, définies par Molinié, il est indéniable que Saint-John Perse ne se présente pas tout à fait comme un écrivain respectueux de cette norme de l'*elocutio*. Plus précisément, Molinié spécifie dans l'article « clarté » qu'« en général, on ne s'écartera pas de l'usage le plus commun et le plus

¹ - Ibid., p.93.

² - Quintilien, *L'Institution Oratoire*, cité par G. Molinié, *op. cit.*, (p.80) : « Aimons surtout la clarté des termes, une phrase où le sens ne soit pas trop longtemps suspendu, qui n'ait rien de manque et rien de superflu ». (c'est nous qui soulignons)

pur, sans pratique de l'étrangeté, de l'érudition, de la spécialisation, sans surabondance, sans ascétisme verbal, sans recherche de profondeur spéculaire ». De toute évidence, le lecteur perdrait à vouloir retrouver dans la poésie persienne ces démarches plutôt renonciatrices... Lorsque Saint-John Perse écrit :

« Le banyan de la pluie prend ses assises sur la Ville,
Un polypien hâtif monte à ses noces de corail dans tout ce lait d'eau
vive,
Et l'Idée nue comme un rétiaire peigne aux jardins du peuple
sa crinière de fille »

il a beau recommander et louer dans ses écrits critiques, para-poétiques le mot et la phrase clairs, l'effet produit est, reconnaissons-le, un effet sinon d'hermétisme du moins de complexité, d'ambiguïté sémantique. Nous reviendrons dans une partie ultérieure sur les choix lexicaux de Saint-John Perse liés à l'érudition (l'insertion du détail scientifique ou technique dans le verset), mais souvent ce réflexe d'émaillage technique ou juridique dans la coulée du texte se dresse de façon remarquable, envers et contre un supposé désir de « pureté », peut-être au fond dans l'intention de le servir. Nous aurons l'occasion par la suite de vérifier cette hypothèse.

Est-ce à dire que cette parole – de par sa poéticité – ne peut pas être compatible avec les exigences rhétoriques, ou que le fait qu'elle fasse entorse à une volonté par ailleurs revendiquée par le poète lui-même devient la marque de son itinéraire spécifique, la trace de sa difficulté à dire le « pur », à s'énoncer dans une clarté hypothétique qui n'est peut-être au fond qu'au bout du parcours, en aval de l'expérience confuse, déroutée ou plutôt détournée des voies attendues du circuit ? Nous savons que l'une

des particularités de l'exercice rhétorique est sa souplesse, son absence de rigidité, malgré toutes les prescriptions contraignantes qui peuvent s'y attacher. Le rhétoricien admettra ainsi que dans certains cas, dans un « certain nombre de circonstances oratoires », « l'emploi du mot propre est exclu, sans parler même des cas où il n'existe pas ». Quoi qu'il en soit, et puisqu'il faut bien trouver un *modus vivendi*, la clarté devra « cependant être ménagée par tout un jeu d'entourage ou d'emboîtement lexicaux, avec éventuellement circonlocutions et figures ¹ ».

Le point de vue persien vis à vis de cette problématique de la « clarté » correspondra donc nécessairement à une position nuancée, intermédiaire entre le souci de clarté au départ (qui, syntaxiquement, suppose « d'éviter les raccourcis trop elliptiques, qui deviennent sibyllins² ») et à l'arrivée, une écriture pratiquant le tournage (au sens artisanal du terme) amplificateur, et à certains moments, cette « surabondance » décriée par le rhétoricien, laquelle surabondance rejoindrait en un certain sens la seconde qualité associée à l'élocution, l'ornement. Or, c'est l'équilibre entre clarté et ornement qui fait le style, équilibre lui aussi tributaire du genre qui est pratiqué. Là encore interviennent les concepts de justesse et de propriété puisque le discours de l'orateur ou du poète devra s'adapter à la matière même de son sujet, au thème qu'il traite. A tous les niveaux nous rencontrons cette exigence d'adaptabilité de la parole aux circonstances³. Voici comment, dans un extrait d'un entretien recueilli lors du Colloque des écrivains suédois, le

¹ - *op. cit.*, p.80.

² - *ibid.*

³ - G. Molinié, *Dictionnaire de Rhétorique*, Art. « *Style* » : « (...) on doit insister sur l'exigence, sans cesse rappelée, de convenance, c'est-à-dire au fond d'adaptation au sujet, aux circonstances et aux personnes impliquées dans l'acte du discours, ce qui veut dire au premier chef une mesure appropriée à la qualité de celui qui parle ». p.304.

poète présente ce souci, cette problématique fondamentale entre le dire et le comment dire :

« Plus le poète manie des choses obscures (...) on va à des choses, même dans l'ordre collectif, très obscures, très mystérieuses, mais par les moyens les plus précis, les plus clairs, les moins hermétiques. L'expression, la langue que vous employez, ne doit jamais être vague, ne doit jamais être mystérieuse. Votre forme doit être aussi précise que la langue scientifique, elle doit être absolument rigoureuse et claire et pure ».

Ainsi le parangon de l'écriture poétique en matière de justesse semble être pour Saint-John Perse le langage scientifique. Lorsqu'on a lu le Discours de réception du Prix Nobel, une telle mise en parallèle n'a rien d'incongru, chez celui qui honore de la même fougue l'élan du chercheur et celui du poète, cet autre quêteur de vérité. Mais si pour le poète, autant « l'obscurité » c'est-à-dire le mystère, l'hermétisme de la matière poétique est un fait inéluctable, normal (puisque'il est l'essence du poème), autant il n'y a pas lieu sur le plan formel de retrouver cet hermétisme. Saint-John Perse se prononce une fois de plus pour la nécessité d'une expression claire, dont l'évidence s'imposerait pour servir - et peut-être contrecarrer - l'insaisissabilité de la pensée poétique (ce que Saint-John Perse appelle le « *mystère humain* »). Ataviquement, foncièrement, la logique poétique semble être du côté de l'intransmissible, de l'indicible. Or malgré cette logique, l'enjeu du poète selon Saint-John Perse n'est pas de prolonger l'opacification de la perspective, de resserrer le nœud des complexités mais plutôt de résoudre la densité en simplicité, d'y dessiner des ramifications explicitrices qui débouchent, chemin faisant, sur une célébration de la

parole où la part de l'Autre - ce lecteur- est un tant soit peu ménagée. Mais « *passer outre*¹ » le magma des thèmes éternels de l'esprit humain ne va pas sans compromissions, ni sans contradictions.

La première de ces contradictions, et non des moindres, est - nous l'avons déjà évoqué plus haut - l'absence fréquente de coïncidence entre la poétique persienne théorique et ce qu'on peut appeler sa poétique pratique. Si nous exceptons Eloges et Chant pour un équinoxe, qui apparaissent comme des recueils relativement « abordables », comment situer, dans l'échelle de l'hermétique, Oiseaux, Chronique, Amers, Vents, Exil, ou encore Anabase ? Par ailleurs, comment traiter dans cette position d'aval qu'est celle du lecteur les modalités, les données (intratextuelles mais aussi extratextuelles) qui fondent la densité si spécifique, souvent rebutante pour certains, du texte persien ? Le premier élément de réponse que l'on peut apporter sera, de toute évidence, tributaire d'éléments qui excèdent le texte, éléments inhérents au substrat culturel et rhétorique. Le second sera, lui, plus en relation avec le système interne du texte et devra intégrer pour cela des données propres à la disposition, à l'organisation même des parties du poème. Pour illustrer l'existence de ce double vecteur occupant une fonction rectrice dans l'armature du texte persien, nous avons choisi un exemple assez révélateur, celui de la IIème suite d'Oiseaux. Oiseaux est, on le sait, une lecture des « Oiseaux » de Georges Braque, ou plus précisément un désir de saisissement de l'œuvre dans son essor vital premier, dans sa « poïèse », ce qui étoffe la perspective initiale du simple commentaire sur une œuvre picturale :

¹ - O.C., p. 419 (Oiseaux, IX) : «(...) dans toute cette clarté de nacre rose ou verte qui est aussi celle du songe, étant celle des pôles et des perles sous la mer - il naviguait avant le songe, et sa réponse est: « Passer outre!... »

« Les vieux naturalistes français, dans leur langue très sûre et très révérencieuse, après avoir fait droit aux attributs de l'aile – « hampe », « barbes », « étendard » de la plume; « rémiges » et « rectrices » des grandes plumes motrices ; et toutes « mailles » et « macules » de la livrée d'adulte – s'attachaient de plus près au corps même, « territoire » de l'oiseau, comme à une parcelle infime du territoire terrestre » (Oiseaux, II).

On voit comment le poète adopte d'abord la démarche de celui qui s'en remet aux savants, qui remonte vers les ornithologues du passé pour amorcer, à la faveur de cette recherche archéologique, une incursion – physiologique, anatomique, mais surtout lexico-sémantique – en « territoire » aviaire. Dans un article paru dans *Souffle de Perse*¹, Andrew Small évoque cette biréférentialité du texte persien, cette double orientation qui ne se conçoit que dans la simultanéité, et qui répond à un besoin d'ajustement du point de vue de l'écrivain, ce désir de « cerner » l'objet, de l'appréhender à la fois par une saisie interne et par ces détours obligés et éclairants qui dépassent le strict champ du texte :

« Appuyée sur la référentialité des mots et de la raison scientifique, la poésie de Saint-John Perse se situe au-delà du sens scientifique de ceux-ci, et du fonctionnement rationnel de l'esprit (...) ».

En fait, il n'est pas étonnant de retrouver ici les problèmes posés par la complexité de l'écriture persienne, et en particulier les deux versants

¹ - Andrew Small, (Univ. of Houston), « Transmuter la guerre en paix. Intégration physique et psychique dans les suites VII et VIII d'*Oiseaux* », *Souffle de Perse* 9, janv. 2000, pp. 99-111.

paradoxaux de cette écriture, à savoir le versant concret (à l'échelle du mot) et celui hermétique (qui toucherait plus largement l'organisation syntagmatique et phrastique en elle-même). Il faut en effet ici identifier une configuration assez récurrente chez Saint-John Perse, et dont nous évoquerons la portée ultérieurement : c'est celle de l'insertion du mot scientifique et technique dans des énoncés d'allure sibylline, parfois presque oraculaire tant le langage se hausse à des sommets d'abstraction obscure. Faut-il voir dans cette formule le compromis nécessaire au dépassement de la contradiction, comme le suggère Jean Foyard¹, ou alors l'envisager comme pouvant assumer une fonction prophylaxique du doute, de l'incertitude, ou encore de cette « impropriété » existentielle menaçant l'être dénué du recours à l'Art ? Ailleurs, d'autres chercheurs s'interrogent et évaluent ce trait prégnant du dire persien dont Esa Hartmann², s'intéressant à la traduction anglaise d'Amers et aux problèmes qu'elle a posé aux traducteurs, se plaît à souligner le caractère complexe : « Or comment se fait-il que, malgré la grande présence de termes techniques concrets, le langage symbolique domine dans la poésie persienne (...) ? ». Et l'auteur de formuler une hypothèse très judicieuse sur la valeur d'« élucidation » du sens, valeur apportée par l'acte même de la traduction, surtout lorsque celle-ci est guidée par Saint-John Perse lui-même, qui annote et propose des « *palettes synonymiques* »³ dans la périphérie du texte : « Le sens est expliqué (l'expression expliquer est prise ici dans son acception étymologique de explicare, déplier), se déployant progressivement devant nos « yeux » : les parties obscures, ambiguës sont élucidées peu à peu à travers les différentes variantes, faisant apparaître le

¹ - Jean Foyard, « Le texte persien et ses modèles. Propositions pour la lecture d'Amers », in *Souffle de Perse* n°5/6, Colloque « Saint-John Perse face aux créateurs ». Juin 1995, pp.193-201 : « *La poésie, sous la figure de Sibylle, dépasse les contradictions par un chant unificateur (...)* » (p.198).

² - Esa Hartmann, « Histoire d'une traduction » in *Souffle de Perse* n°9, janv.2000, pp.11-27.

³ - Expression d'Albert Henry, cité par Esa Hartmann.

processus génétique comme un processus herméneutique. (...) Déploiement des différents sèmes contenus dans l'expression française, la traduction devient explication autant qu'interprétation ».

C/ Les figures dans l'élocution.

Pour revenir à Aristote et à la conception qu'il expose de l'élocution (livre troisième de la *Rhétorique*), il est à retenir un certain nombre de points sur lesquels le Chercheur ne peut que s'arrêter, du fait d'abord de l'intérêt qu'ils présentent lorsqu'il s'agit de faire le tour de la question, mais aussi parce qu'ils soulèvent des problèmes qui nous paraissent surprenants par leur « modernité ». C'est ainsi, en particulier qu'Aristote connecte l'élocution à l'action, c'est-à-dire à la *pronutatio* : (... ; « troisièmement, question de la plus haute portée, mais qui n'a pas été traitée encore, ce qui se rapporte à l'action oratoire. (...) Cette action réside dans la voix, qui sera tantôt faible, tantôt moyenne (...) ». Bien entendu, et dans le contexte aristotélicien, l'élocution est liée à l'action dans la mesure où elle est aussi rattachée à *l'hypocritique*, (art du jeu scénique). Aristote insiste sur la valeur de l'élocution mise en pratique, ou actualisée par l'action, et pour marquer l'importance de l'expression, il assure : (... ; « car les discours écrits valent plutôt par l'expression que par la pensée ». C'est là que la modernité d'Aristote frappe le lecteur de la *Rhétorique*, dans la mesure où l'accent est porté davantage sur l'expression c'est-à-dire sur le langage que sur la pensée elle-même, qui ne semble avoir de consistance que par son « incarnation » dans le discours, sa canalisation linguistique. Cette problématique de la relation entre le verbal et la pensée (le non-

verbal) est posée de façon très pertinente par Judith Schlanger¹. Décrivant deux points de vue divergents, représentés l'un par Galton – [il a une pensée non verbale] – l'autre par Müller – [il n'y a de pensée que verbale], elle expose et analyse les tenants et les aboutissants des deux perspectives. Or, ceux qui, précisément, dans l'optique aristotélicienne sont les plus aptes à cultiver et à faire vibrer l'expression, ce sont les poètes, comme l'affirme le Stagirite : « ce furent les poètes qui les premiers commencèrent à provoquer les mouvements de l'âme, et c'était naturel ; car les dénominations sont des imitations, et la voix est chez nous la partie la plus apte de toutes à l'imitation : (...) » « là encore, ce dernier argument aristotélicien soulève une problématique, celle du lien entre nommer et imiter. Cette forme de cratylisme serait tout-à-fait du goût de Saint-John Perse pour qui la relation entre le mot et la chose est souvent plus « matérielle » - au sens de mimétique, ni si ce mimétisme passe par un jeu sur le signifiant – qu'abstraite.

Nous verrons – dans la partie spécifiquement réservée à l'action – comment Saint-John Perse s'est toujours inscrit en faux dans ses déclarations contre une quelconque interprétation déclamatoire des ses poèmes. Quoiqu'il en soit, il est nécessaire de s'interroger à ce niveau sur la densité figurale du paysage poétique persien même si selon l'auteur, la poésie, « faisant plus que témoigner ou figurer (...) *devient* la chose même qu'elle 'appréhende', qu'elle évoque ou suscite² ; (...) ». Comment interpréter de telles affirmations? La conviction persienne telle qu'exprimée ici, serait interprétable d'abord comme une propension avouée à la métaphorisation. Mais la métaphorisation suppose une distance, une tension plus ou moins marquée entre le phore et le thème, ou plus

¹ - "Dire et connaître", in De la Métaphysique à la rhétorique, Editions de l'Université de Bruxelles, édité par Michel Meyer, 1986. (Essais à la mémoire de Chaïm Perelman avec un inédit sur le logique), pp.95-101.

² - O.C., Saint-John Perse, lettre à la "Berkeley Review », *Témoignages littéraires*, p.566.

généralement, et sur un autre plan - pour reprendre la terminologie de Perse - entre le « mot » et la « chose ». Mais la métaphorisation est qu'un des modes de « rapprochement », de mise en adéquation du mot et de la chose. Elle n'est pas le seul. C'est à la nature du lien entre ces deux données du monde et du verbal que l'observation de l'arsenal figural dans la poésie persienne invite à penser. Nous avons donc procédé, à notre tour, provisoirement à une restriction de la rhétorique aux figures, tropes et non tropes. Cette observation du vivier figural dans les recueils concernés a permis de dégager un certain nombre d'éléments intéressants.

En l'occurrence, et si l'une des fonctions de l'élocution est de « présid[er] à la fois à la sélection et à l'arrangement du discours¹ », elle est aussi définie comme étape de conception et de gestion des figures. Chaque écrivain aura par conséquent son propre mode de gestion figurale, privilégiant telle ou telle combinaison. Ce choix, qu'on a très souvent rattaché à la notion de style² est en lui-même un indicateur de la poétique de l'auteur, de ses orientations obsessionnelles – la psychocritique, en particulier, s'en est appropriée³. La figure est alors posée en relation à un archétype fondateur – le chthonien, le cosmique, l'astral, l'aquatique, etc. -, en médiatrice entre un « déjà-pensé » qui serait le référentiel dans sa concrétude ou son abstraction, et cette pensée en situation d'élaboration verbale qu'est la littérature. Par delà ce genre de définition, ou de positionnement du figural par rapport au texte qui se compose – et dans lequel la figure *se compose*, d'autres questionnements sont suscités, qui touchent à la relation entre le type de figures choisi et l'énonciateur : quelle tension entre les éléments sémantiques « rapprochés », quelle affinité entre

¹ - M. Aquien et G. Molinié, Dictionnaire de Rhétorique et de Poétique, Le Livre de Poche, « *Encyclopédies d'aujourd'hui* », 1999, p.146.

² - cf. Aquien et Molinié, *op.cit.*, p.147.

³ -cf. Charles Mauron, Des métaphores obsessionnelles au mythe personnel. Introduction à la psychocritique, vol.I et II, Albin Michel 1996. Tunis, Cérès Editions, 1996.

un écrivain x et une figure y ? Il y a d'abord le rôle crucial de l'assise culturelle qui fonde, à un moment donné de l'histoire dans une sphère géoculturelle définie, les figures « pratiquées ». Ce rôle implique de privilégier une sorte de « mémoire » des figures en phase avec l'espace-temps de l'auteur – ce qui, dans une large mesure, rejoint le principe rhétorique des lieux, dans le réservoir desquels l'orateur va puiser pour nourrir la progression de son discours. L'actualisation verbale suppose donc nécessairement un ancrage dans l'histoire littéraire et dans la mémoire collective. La mémoire figurale serait une des données de cette mémoire collective.

En outre, la figure comme option discursive – autrement dit comme choix – n'est pas seulement du ressort de l'énonciateur. Il faudrait, par exemple, s'interroger sur le lien existant entre figure et genre pratiqué. Cette dernière problématique, que Dominique Combe¹ a exploré de façon pertinente, peut éclairer les tentatives de classification des figures en fonction du genre. Encore faudrait-il d'ailleurs déterminer s'il y a effectivement une spécificité figurale propre à chaque genre. Il est évident en tout cas que le champ poétique ne présente pas le même relief figural que le champ romanesque, et là encore, le chercheur ne doit pas négliger les données de la contextualisation, l'ancrage spatio-temporel, dont dérivent les orientations rhétoriques et idéologiques du discours.

Nous avons évoqué précédemment l'implicite allusion persienne à la métaphore. Celle-ci est en fait la figure la plus importante et la mieux représentée dans l'ensemble des recueils persiens. Si la poésie selon Saint-John Perse doit « devenir » la « chose même qu'elle appréhende », il n'est peut-être pas incongru de lire - du moins partiellement - en filigrane de

¹ - D. Combe, Les genres littéraires, Hachette, 1992, Voir aussi J.M. Schaeffer, Qu'est-ce qu'un genre littéraire?, Seuil, 1989.

cette directive la prescription aristotélicienne selon laquelle il faut « mettre une chose devant les yeux ». Le discours persuasif et percutant est donc celui qui propose au lecteur - et réussit – une représentation du monde. Aristote explicite d'ailleurs sa recommandation en précisant la teneur dynamique ou dynamisante qu'elle implique : « J'entends par 'mettre une chose devant les yeux' indiquer cette chose comme agissant »¹. D'où sa préférence pour les images qui animent des êtres inanimés. Or ce sont précisément les métaphores anthropomorphiques qui nous ont paru être les plus fréquentes dans le corpus persien :

« (...) et le vent des Sierras n'empruntera plus aux lèvres des cavernes, pour d'inquiétants grimoires, ces nuées d'oiseaux- rats qu'on voit flotter avant la nuit comme mémoires d'alchimistes... »

(Vents, III,2, p.219)

« le ciel qui se rapproche louangera la mer, et le silence multipliera l'exclamation des astres solitaires.

(Images à Crusoé, La Ville, p.13).

La métaphore est ainsi cultivée de manière récurrente dans tous les recueils, et très souvent dans le sens d'une concrétisation de la vision, d'une animation des éléments représentés. Doit-on interpréter cette propension à l'anthropomorphisme, ou du moins à l'animation, comme une variante de cette exigence de « propriété » antérieurement exposée ? Si tel était le cas, la métaphore ressortirait alors elle aussi de ce souci permanent de faire coïncider le concept ou la chose avec le mot qui convient même si cette coïncidence doit passer par un décalage isotopique, par une déviation logique que canalise pourtant la cohésion du système syntaxique :

¹ - Aristote, Rhétorique, p.337 (Livre III, ch. XI, & I).

« J'aviverai du sel les bouches mortes du désir »

(Anabase I, p.93).

« Et le matin pour nous mène son doigt d'augure parmi de saintes écritures ».

(Exil, II, p.125).

Du point de vue du rapprochement - ou plutôt du décrochement isotopique - les métaphores persiennes sont très souvent des métaphores anthropomorphiques, certes, mais également végétales, géographiques, marines et astrales. Ce sont principalement les types les plus récurrents de figures métaphoriques recensés. Elles peuvent aussi bien être condensées sur un énoncé réduit que filées sur deux ou plusieurs versets, dépassant l'unité syntagmatique ou phrastique vers le transphrastique de la suite ou du chant. Ainsi, les métaphores mobilisant une unité syntagmatique simple sont très souvent des métaphores *in praesentia* déterminatives, adjectivales, appositives ou encore métaphores avec « être », telles que :

La mer frauduleuse (Eloges)

L'aile calme d'un sourcil (*Ibid.*)

L'aisselle des feuilles

L'enfance adorable du jour

Les ruées du silence

Et la présence de la voile, grande âme malaisée

Une pincée d'oiseaux aux lagunes du ciel

L'aigrette d'un sourire

Les semences du temps

L'amande de mon œil

Sous les tièdes couvaisons d'orage
 Avec nos filles parfumées qui se vêtaient d'un souffle, ces
 tissus
 Tout un veuvage de lauriers.

Ces quelques illustrations de métaphores typiques de la poésie persienne sont remarquables par leur brièveté, leur condensation en un énoncé bref dont l'incongruité génère une vision nouvelle dans la perspective du poème. Mais Saint-John Perse cultive aussi – et la forme même du verset n'est pas sans contribuer à cet « étalement » - le goût de la métaphore filée, « textuelle ». Ce tissage de la figure suppose comme on l'a déjà spécifié, un positionnement transphrastique qui est servi par l'amplification, « modèle générique des figures macrostructurales qui consistent à étendre une unique information centrale sous plusieurs expressions, des mots ou groupes de mots à un ensemble de phrases ».

Analysant les modalités et les cadres généraux de la répétition dans la poésie persienne, Madeleine Frédéric¹ a mis en évidence le rôle de la concaténation des versets dans la construction de l'effet poétique. En particulier, l'effet suscité par la progression analogique dans les métaphores filées est intensifié par les diverses configurations des répétitions, dont les *dyades*, *triades* et *polyades*, pour reprendre la terminologie du critique. M. Frédéric a relevé la logique interne prévalant dans les énoncés de séries homologues, montrant qu'entre [des] données (...) apparemment fort dissemblables (...) apparaît donc une étroite

¹ - M. Frédéric, La Répétition et ses structures dans l'œuvre poétique de Saint-John Perse, Gallimard, Nrf, Publications de la Fondation Saint-John Perse, 1984, 251p.

solidarité¹». A l'image de l'enchaînement des syntagmes, lesquels « contiennent chacun en puissance une nouvelle série homologique », la métaphore filée, ou étendue, fonctionne à partir d'associations sémantiques, lexicales, phoniques ou étymologiques qui autorisent ces relances de l'image, ou en tout cas du texte poétique que sont les versets. A l'échelle de la suite, ce genre de métaphore présente l'avantage d'assurer l'effet de variation lexicale ou, parfois, de leitmotiv cyclique qui fonde la parenté de la poésie persienne avec les chants primitifs des civilisations et les contes oraux où se transmettent la tradition et l'image percutante. En voici quelques exemples frappants :

Ex.1 – « Comme un grand arbre sous ses hardes et ses haillons de l'autre hiver, portant livrée de l'année morte ;

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

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

(...)

« Ha ! très grand arbre du langage peuplé d'oracles, de maximes et murmurant murmure d'aveugle-né dans les quinconces du savoir... »

(Vents I, 1 p.180).

Ex.2 - « Et du côté des eaux premières me retournant avec le jour comme le voyageur, à la néoménie, dont la conduite est incertaine et la démarche est aberrante, voici que j'ai dessein d'errer parmi les plus hautes tranches phonétiques : jusqu'à des langues très lointaines,

¹ - Ibid..

jusqu'à des langues très entières et très parcimonieuses, comme ces langues dravidiennes qui n'eurent pas de mots distincts pour « hier » et pour « demain ». Venez et nous suivez, qui n'avons mots à dire : nous remontons ce pur délice sans graphie où court l'antique phrase humaine ; nous nous mouvons parmi de claires élisions, des résidus d'anciens préfixes ayant perdu leur initiale, et devançant les beaux travaux de linguistique, nous nous frayons nos voies nouvelles jusqu'à ces locutions inouïes, où l'aspiration recule au-delà des voyelles et la modulation du souffle se propage, au gré de telles labiales mi-sonores, en quête de pures finales vocaliques ».

(Exil, *Neiges* IV, p.162-163.)

Ex.3 - « Le faucon du désir tire sur ses liens de cuir. L'amour aux sourcils joints se courbe sur sa proie. Et moi, j'ai vu changer ta face, prédateur ! comme il arrive aux ravisseurs d'offrandes dans les temples, quand fond sur eux l'irritation divine... ».

(Amers, *Strophe* III, p.331-332).

Dans l'exemple 1, la métaphore est embrayée par une autre figure qui lui sert de détonateur, ou de préparateur : la comparaison. Celle-ci, redoublée par la répétition, semble être là pour préparer l'image à venir de l'arbre hivernal, dépouillé, désincarné, et la métaphore appositive de la « *face brûlée* » semble alors tout « naturellement » découler du rapprochement comparatif. La deuxième métaphore filée ne se démarque pas beaucoup du premier exemple : le motif initial qui fonde l'image est donné par la comparaison « *comme le voyageur* », isotopie qui sera prolongée au moyen de séries lexicales telles qu' « *errer* », « *suivre* », « *remonter* », « *courir* », « *se mouvoir* », « *devancer* », « *se frayer* »,

« *reculer* », « *se propager* », ou encore « *tranches phonétiques* », « *langues* », « *mots* », « *graphie* », « *phrase* », « *élisions* », « *préfixes* », « *linguistique* », « *locutions* », « *voyelles* », « *labiales* », « *finale vocaliques* ». Si la métaphore peut être perçue comme une interaction entre deux univers isotopiques distincts, ce dernier extrait, dont la teneur métalinguistique accentue la valeur métaphorique, en est la preuve concrète puisque, de l'entrecroisement du langagier – ou même du linguistique – et du géographique naît cette fantaisie conceptuelle imagée, et mise en mots, par Saint-John Perse. La langue est bien, de ce fait, « le lieu privilégié de la transaction entre différents domaines thématiques et encyclopédiques¹ ». De plus, la métaphorisation, loin de « diluer » ou d'affaiblir la portée significative de tel mot impliqué dans le processus métaphorique, lui confère un regain de sens et contribue à recharger ses virtualités sémantiques. Pierre Cadiot confirme cette donnée non négligeable dans l'article précité : « quand ils sont en usage métaphorique, les mots ne perdent rien de leur signification (au contraire, (...), ils s'y ressource et l'intensifient) (...) ». La métaphore filée correspond dans un tel contexte à une saisie subjective particulière de cette réalité représentée par le langage, mais dont la perception est, au moyen de la figure, passée au filtre de cette conscience subjective déjà évoquée.

Enfin, la dernière illustration proposée de la métaphore filée développe le motif de la prédation à travers le thème du faucon, rapace qui permet la mise en scène de l'élan impatient et passionné du désir. Dans ce cas précis, la comparaison est présente en aval et non plus en amont du processus métaphorique : autorisant de par son irruption même le

¹ - Pierre Cadiot, "Métaphore prédicative nominale et motifs lexicaux" in *Langue française* 134, Mai 2002, p.54.

glissement vers une dimension nouvelle de l'image (de l'image du « faucon du désir » à celle des pilliers de temples), elle pose le principe d'une cinétique de la figure : ne la percevant plus comme un « flash » figé – simple fusion de deux réalités hétérogènes, « la mer rose...de luxure » – le lecteur est soumis à un effet d'attente et lit le texte poétique comme un kaléidoscope évolutif qui tient beaucoup plus de l'optique du cinéma et de la mise en scène d'un paysage mental que de l'assemblage artificiel d'un enchaînement figural étourdissant.

La comparaison est ainsi souvent mise à contribution pour le poète lorsqu'il s'agit de « composer » un énoncé métaphorique. Elle a cependant une existence autonome par rapport à la métaphore, même si l'on peut relever de nombreuses occurrences de combinaisons figurales, d'alliances générant une densification, que d'aucuns peuvent parfois qualifier d'outrancière, du poème. Nous avons voulu en faire émerger deux sous-catégories essentielles. La première regrouperait à l'instar de la métaphore les figures qui fondent une vision analogique – et nous reviendrons un peu plus loin sur l'analogie et le rôle qu'elle assume dans la poésie persienne mais sans pour autant prolonger, sur le plan syntaxique, cette vision. La seconde intègre plutôt des énoncés comparatifs relativement développés et doit de ce fait être mise en relation avec le souci amplificateur perceptible de manière évidente dans des recueils tels que Vents ou encore Amers. Les premières, courtes et précises, correspondent à des énoncés du type suivant :

Ex.1 – Je me souviens (...) du ciel blanc, ô silence ! qui flamba comme un regard de fièvre... ».

(Eloges, Pour fêter une enfance, IV, p.26.)

Ex.2 – « les lunes roses et vertes pendaient comme des mangues »

(*Eloges, Pour fêter une enfance*, VI, p.30.)

Ex.3 – « Les tortues roulent aux détroits comme des astres bruns ».

(*Eloges*, III, p.35).

Ex.4 – « ô bannières gaufrées comme des dos de chenilles, (...) »

(*Eloges*, XII, p.44).

Le second type de comparaison, plus étalé sur l'espace du texte, est plus complexe, soit parce qu'il actualise un modèle analogique persien récurrent (ainsi les occurrences du mot « mer » dans certains énoncés comparatifs), soit parce qu'associée à d'autres figures, la comparaison acquiert une épaisseur figurale plus importante :

Ex.5 – Mon âme est pleine de mensonge, comme la mer agile et forte sous la vocation de l'éloquence !

(*Anabase*, III, p.96).

Ex.6 – Ouvre ma bouche dans la lumière, ainsi qu'un lieu de miel entre les roches, (...).

(*Anabase*, IX, p.110).

Il n'est pas rare également de rencontrer une suite en concaténation de comparaisons, et cette redondance figurale produit alors un effet de saturation de la vision qui correspond, dans ces énoncés, à l'acmé d'une montée oratoire. C'est là que se perçoit particulièrement bien la dimension rhétorique, au sens large du terme, du poème persien, dimension qui peut

être identifiée à un projet de discours d'orateur qui se prend à son propre plaisir d'énonciation :

Ex.7 – « Et comme un haut fait d'armes en marche par le monde, comme un dénombrement de peuples en exode, comme une fondation d'empires par tumulte prétorien, ha ! comme un gonflement de lèvres sur la naissance des grands Livres,

« Cette grande chose sourde par le monde et qui s'accroît soudain comme une ébriété.

(Exil, III, p.126).

Ex.8 – « celui qui entretient de ses deniers, aux grandes banqueroutes de l'Etat, le luxe trouble des haras, des grands haras de brique fauve sous les feuilles, comme des roseraies de roses rouges sous les roucoulements d'orage, comme de beaux gynécées pleins de princes sauvages, de ténèbres, d'encens et de substance mâle...

(Exil, VI, p.133).

Ex.9 – « la Mer, immense et verte comme une aube à l'orient des hommes,

La Mer en fête sur ses marches comme une ode de pierre : vigile et fête à nos frontières, murmure et fête à hauteur d'hommes – la Mer elle-même notre veille, comme une promulgation divine... »

(Amers, Invocation I, Et vous, Mers..., p.259)

Figurative ou non, la comparaison peut donc se définir comme une des composantes majeures du paysage figural dans l'écriture poétique

persienne. Nous n'insisterons pas assez sur son rôle d'adjuvant dans la construction du sens par le lecteur, mais paradoxalement il faut aussi reconnaître qu'en contrepoint de sa tendance explicitante dans le poème, elle est à l'origine d'une multiplication des perspectives analogiques. Par ces occurrences répétées qui parsèment les recueils, l'auteur contribue dans certains cas à générer une déroute de l'interprétation.

En outre, et si l'on prend en considération le réseau intra ou extratextuel (d'un recueil à l'autre) d'anaphores et d'épiphores – souvent associées aux homéotéleutes¹ – qui sous-tend l'ensemble de l'œuvre poétique, le rôle de la comparaison – et en particulier de la comparaison figurative – va sans doute se définir aussi par rapport à une tendance anaphorique du type figural. En d'autres termes, si nous observons les formes les plus fréquentes de comparaisons, et non les plus atypiques comme ces « *jours vécus comme visages d'innommés* » (*Vents*, II, 6, p. 213), nous remarquons qu'elles ont tendance à entrer en interrelation avec d'autres comparaisons dans d'autres recueils. Il se profile alors à travers le texte pris dans sa globalité une ligne d'ensemble ce que l'on pourrait appeler un « gestus » ou vecteur comparatif, autour duquel gravitent des variations souvent en divergence totale avec le thème originel. En manière d'illustration, voici quelques exemples de ces figures que l'on retrouve d'un recueil à l'autre, et dont le repérage permet le profilage de cette ligne figurale apparentée au mode anaphorique :

¹ - Figure de répétition qui « consiste en l' itération d'un même son à la finale d'un ou de plusieurs mots, dans un segment de discours assez court pour permettre l'identification du retour ». (...) L'homéotéleute peut (...) être une composante de la prose cadensée », M .Aquien et G. Molinié, Dictionnaire de rhétorique et de poétique, Le Livre de Poche, *Encyclopédies d'aujourd'hui*, p.190.

Ex.1 – ô Prince sous la huppe, *comme l’oiseau chantant* le signe de sa naissance, (...)

Amitié du Prince, I, p.65.

Ex.2 – Cavaliers au travers de telles familles humaines, où les haines parfois *chantaient comme des mésanges*, (...)

Anabase, VIII, p.107.

Ex.3 – et l’idée pure *comme un sel* tient ses assises dans le jour.

Anabase, I, p.93.

Ex.4 – Nulle verveine aux lèvres, mais sur la langue encore, *comme un sel*, ce ferment du vieux monde.

Exil VII, p.136.

Ex.5 – « Le monde est *comme une pirogue*, qui, tournant et tournant, (...)

Eloges, Pour fêter une enfance, II, p.24.

Ex.6 – (...) détacherai-je mon lit bas *comme une pirogue* de sa crique ?...

Exil, Neiges IV, p.162.

Ex.7 – *Comme un nid de Sibylles*, l’abîme enfante ses merveilles : lucioles !

Exil, Poème à l’Etrangère, III, p.171.

Ex.8 – la Mer elle-même tout écume, *comme Sibylle en fleur* sur sa chaise de fer...

Amers, Invocation, « *Et vous, Mers...* » 3, p.261.

Ces quatre séries de comparaisons montrent d'une façon évidente ce système de rappels ou d'échos figuraux dont le réseau se tisse sur l'ensemble des poèmes persiens. Ces comparaisons, qu'elles soient parfois triviales ou incongrues (« Et l'homme (...) portant son cœur farouche et bourdonnant comme un gâteau de mouches noires », *Anabase III*, p.96/97) ou d'un degré extrême de poéticité (« au frémissement de toute brise où s'alerte l'instant, comme l'oiseau vêtu de son vêtement d'ailes... », *Invocation 6*, p.268) sont généralement des structures qui fonctionnent en parallèle de l'amplification. Nous aurons l'occasion de voir, dans la IIème partie de ce travail, qu'elles sont justement un des modes de réalisation de l'amplification.

Nous ne pourrions clore ce chapitre de l'élocution sans explorer un autre mode figural très en pratique dans le style poétique persien : l'analogie ou le parallélisme. Evidemment, si l'on considère le fait qu'aussi bien la métaphore que la comparaison sont des figures de l'analogie, cette appellation peut quelque peu étonner. En réalité, c'est de parallélisme qu'il faudrait peut-être mieux parler, dans la mesure où cette catégorie englobe des formes de reprise régulière, situées à des places précises du verset, de la laisse ou du recueil. Ces structures peuvent consister en un syntagme ou en une phrase plus ou moins complexe. Leur reprise peut siéger en ouverture du verset et/ou de la laisse (épanaphore), en finale (épiphore) ou simplement, et plus librement, à des endroits non fixés de l'énoncé (anaphore générale). Si le parallélisme est considéré comme « *un trait définitoire de la poésie*¹ », il peut revêtir des formes plus ou moins orthodoxes. Plus précisément, il faudrait s'interroger sur ce qu'implique concrètement le sens de « reprise » à l'intérieur même du concept de

¹ - J. Gardes Tamine, *La Stylistique*, A. Colin, Coll. « *Cursus* », 1992, p.26.

parallélisme. Ainsi, l'itération formelle peut s'accompagner d'une divergence sémantique au niveau des signifiés véhiculés par l'énoncé ¹:

« étends, ô Maître, mon supplice ; étire, ô Maître, mon
délice ! (...) ». Amers, Strophe IV, p.336.

Les deux segments répétés peuvent être contigus ou séparés par un ensemble de versets, voire de laisses, comme dans cet autre extrait de *Strophe* :

« Ô splendeur ! ô tristesse » (p.337).

« Ô splendeur ! ô tristesse » (p.338).

Il faut reconnaître que la plupart du temps, les parallélismes tels que cultivés dans le texte persien sont à tendance analogique non seulement sur le plan syntaxique mais également thématique. C'est donc vers un tissage du motif premier de l'occurrence qu'évolue la figure, en supportant un développement de l'image amorcée dans la première partie de l'énoncé. De ce point de vue, là encore, nous retrouverons le parallélisme dans ses liens étroits avec le travail de l'amplification. La figure semble ainsi mimer la naissance et le développement de l'image déployée. L'émergence de celle-ci se fait progressivement car la syntaxe du parallélisme permet, en « décomposant » rythmiquement les temps du verset, sa distribution ralentie, répétée – en un effet de fixation provisoire de l'étape poétique :

¹ - J. Gardes Tamine appelle cette configuration un "parallélisme antithétique" (op.cit. p.27).

« Deux fronts de femmes sous la cendre, du même pouce visités ; deux ailes de femmes aux persiennes, du même souffle suscitées... ».

Le parallélisme – si tant est que l'on puisse parler ici de parallélisme – déroule ainsi l'image sur deux volets. Là encore, un procédé cinétique semble présider à la réalisation figurale : ce mouvement, qui se superpose à certains endroits à un glissement métonymique, fait éclater l'image en plusieurs fragments. Ainsi le langage, avec les moyens qui sont les siens, construit la réalité censée lui être préexistante. Les figures sont assimilables à cette distribution du réel perçue telle qu'elle est effectuée par un certain énonciateur.

Le parallélisme repose dans des cas précis sur une parenté phonique ou paronomastique qui a l'avantage de reconstituer une série dérivationnelle sur laquelle le locuteur joue. C'est tout l'aspect ludique de ce style de répétitions, avec les variations multiples qu'il intègre, qu'il faut souligner ici, comme dans ce passage où le paronomase et la dérivation mettent en lumière l'étymon commun aux deux occurrences :

« Et les murs sont d'agate où se lustrent les lampes, (...) »

« Et les murs sont d'agate où s'illustrent les lampes ».

(Vents, I, 4, p.186)

Cette forme de structuration analogique peut prendre la forme d'une itération pure et simple, comme dans Exil III (p.125)

« L'exil n'est point d'hier ! l'exil n'est point d'hier ! »,

où la modalité exclamative accentue le ton oratoire et grandiloquent du discours. Elle peut également comporter une variation unique :

« ...Toujours il y eut cette clameur, toujours il y eut cette splendeur »

(Exil III, p.126),

ou encore supporter une double variante, voire plus :

« Sur le tambour voilé des lampes à midi, nous mènerons encore plus d'un deuil, chantant l'hier, chantant l'ailleurs, chantant le mal à sa naissance (...) »

(Exil, Poème à l'Etrangère III, p.172).

Enfin, elle peut aussi reposer sur un chassé-croisé lexical, c'est-à-dire sur une intervention de termes générant un dynamisme rythmique qui rappelle l'étalement progressif de l'image en segments contigus que nous évoquions plus haut :

« Ô Mer par qui les yeux des femmes sont plus gris, douceur et souffle plus que mer, douceur et songe plus que souffle (...) »

Amers, Strophe, VI, p.311.

Cette contiguïté autorisée par le parallélisme crée paradoxalement, à l'échelle du poème entier – voire du recueil – une impression d'interférences entre les images. D'abord présentés dans leur autonomie syntagmatique, les segments parallèles sont perçus par le lecteur comme un montage dont le premier des effets est d'assurer la conduite de la « scène »

figurale. En outre, ce processus ne doit pas occulter la face métalinguistique du jeu poétique : le parallélisme est en effet très fréquemment couplé avec des figures telles que la dérivation ou encore le polyptote, ce qui suppose une exploration fouillée et assidue de la matérialité formelle des mots :

« Frapperas-tu, hampe divine ?

(...)

« Tu frapperas, promesse !

(...)

« Tu as frappé, foudre divine !

(Amers, StropheIV, p.337).

Progression spatiale ou temporelle, les répétitions parallèles impliquent dans leur ensemble un mode d’appréhension du monde – et du langage – extrêmement mouvant et évolutif. C’est à cette flexibilité modulée du chant qu’aspire le poète à travers ces avancées cadencées que sont les parallèles. D’ailleurs ne le dit-il pas de manière latente lorsqu’il écrit dans *Strophe* :

« Et la douceur est dans le chant, non dans l’élocution ; est dans l’épuisement du souffle, non dans la diction (...) ».

Si la grande majorité des parallélismes peuvent s’identifier aux parallélismes synonymique et énumératif¹, il est aussi avéré qu’ils assument une fonction qu’on pourrait qualifier de « scansionnelle » dans la mesure où ils appuient la structuration rythmique de l’énoncé, de même qu’une fonction architectonique, comme généralement lorsque ces

¹ - J. Gardes Tamine, La stylistique, p.27.

parallélismes débordent le cadre du verset pour s'étendre aux macrostructures.

Une fois de plus, cette figure prouve – par sa fréquence et sa pertinence – le rôle éminemment structurant et dynamique du rhétorique dans l'élaboration de la cohérence textuelle, notamment dans le domaine poétique persien.

IV/ L'action.

L'action est, avec la mémoire, la partie de la rhétorique la plus souvent occultée. Impliquant une dimension physique – vocale et gestuelle – elle introduit au sein d'une rhétorique dominé par l'organisation et la gestion des moyens langagiers une perspective d'ordre théâtral. A la mise en scène du logos se superpose la mise en scène adjuvante, intensifiante du corps de l'orateur. Distinguant entre deux types d'élocution, l'« *élocution écrite* » et une élocution « *des débats* », c'est-à-dire orale (plus spécifique à l'), Aristote souligne que cette dernière est celle qui « *se prête le mieux à l'action*¹ ». Cela suppose une mise en valeur de la réalisation orale du discours – écrit : et l'action est alors conçue comme une étape fondamentale dans l'actualisation du discours, quel que soit le genre – rhétorique – auquel il appartient. En littérature, cette perspective subit certaines distorsions, et le genre théâtral apparaît à peu près comme le seul genre où l'action a une possibilité de réalisation. Qu'en est-il alors du roman et du poème ?

¹ - Rhétorique, Livre III, Ch.XII, II, p.345.

Aristote définit l'action oratoire comme une « question de la plus haute portée¹ ». Elle « réside dans la voix, qui sera tantôt forte, tantôt faible, tantôt moyenne (...) ». Aristote explique d'ailleurs que cette technique de l'action n'a pas été suffisamment explicitée, vu que « l'action n'est venue que tardivement s'appliquer à l'élocution² ». Le Stagirite poursuit en établissant un parallèle entre l'action en rhétorique et l'« hypocritique » : « Lorsque (...) l'action interviendra, elle donnera le même résultat que l'hypocritique³ ». C'est cette « faculté hypocritique » qu'Aristote se propose de rattacher à l'action en tant que partie de la rhétorique présentée en étroite dépendance par rapport à l'élocution. Anticipant la supériorité du dire sur le non verbal, il confirme l'importance de l'expression dans la persuasion, qui est finalement l'objectif escompté de l'orateur : « Car les discours écrits valent plutôt par l'expression que par la pensée ». Le formel et ses modalités n'est donc pas ici considéré comme un artifice surajouté mais comme un élément constitutif de l'armature du discours, et l'aboutissement de celui-ci est tributaire de l'habileté et de la bonne conception de celui-là.

L'analyse de l'action et de ce qu'elle implique dans le discours poétique pose le problème de la voix, c'est à dire de la réalisation phonique du poème. Cette actualisation de l'écrit par le vocal va dans le sens d'une complétude du concept de « texte », dont le caractère écrit n'est qu'une des faces. Dans un article intitulé « De la substance de la voix à la substance de l'écrit⁴ », Jean-Louis Lebrave tente de cerner les contours de cette matérialité verbale spécifique qu'est la parole. Pour ce faire, il illustre son

¹ - Id., p.298 (§ III).

² - Aristote, *op.cit.*, § V, p.299.

³ - Aristote, *op.cit.*: «L'hypocritique [est] l'art du jeu scénique, une des parties de la musique, p.299 (en note)

⁴ - Dans *Langages* 147, sep.2002, pp.8-18.

propos au moyen d'une analyse du rapport qu'entretenait un écrivain de la stature de Flaubert avec la voix, en rappelant que ce dernier avait l'habitude de lire – souvent en criant – ses propres œuvres au fur et à mesure de leur production, ou celles d'autres écrivains¹. Cette nécessité d'un rapport « vocal » à l'écriture est présentée par Flaubert lui-même comme un exercice de rigueur par le biais duquel le romancier teste la viabilité des mots et phrases qu'il construit. C'est donc, d'une certaine manière, du côté de la réception de l'œuvre par le lecteur qu'il se situe, puisqu'en lisant, il « joue » au lecteur et anticipe, avec l'exigence et l'intransigeance qui lui sont propres, ses réactions. Mis à part ce jeu de rôles, le « rugissement » du texte – ce travail physique assimilable à celui d'un acteur préparant sa prestation – entre pour une large part chez Flaubert dans la définition – et pour ainsi dire, la finition – du style, comme le prouve cette confidence relevée par J.-L. Lebrave dans la *Correspondance* de l'écrivain : « Je sens pourtant que je ne dois pas mourir sans avoir fait rugir quelque part un style comme je l'entends dans ma tête, (...) » . [Lettre à Louise Colet du 19 juin 1852]. Le style n'est donc pas seulement affaire d'élocution, de figures ou de type de phrases, il naît de la réanimation par la voix d'un matériau virtuellement énergétique. C'est cette « mise en situation » par un positionnement –vocal- de l'auteur du côté du lecteur qui rappelle donc l'importance de la prise en compte de l'action au sens de *pronuntiatio*. La dimension de l'oralité se perçoit alors, dans cette optique, comme un doublet fidèle de l'écrit, et l'on comprend mieux, partant de ce principe, pourquoi Aristote rattache dans sa *Rhétorique* la prononciation à la ponctuation (Livre III, chV §VI). Mais qu'en est-il vraiment de la position

¹ - J.L. Lebrave, *op.cit.*, (...) “J’ai la gorge éraillée d’avoir crié tout ce soir en écrivant, selon ma coutume exagérée” [Lettre à Louise Colet du 26 avril 1853, *Correspondances*, vol.2, p.315], p.9.

persienne relativement à ce mode d'explicitation (au sens d'interprétation) du discours écrit qu'est la réalisation vocale ?

Si la voix peut être considérée comme ce qui infléchit non seulement le sens mais aussi le lien intime entre le son et le sens, la réalisation vocale du poème est un fait qui n'est pas toujours du goût de Saint-John Perse. C'est du moins contre une quelconque « lecture sonore » que le poète s'inscrit en faux, comme on peut le lire dans la fameuse lettre à la « Berkeley Review », où, opposant l'adaptabilité de la poésie anglaise à la « récitation ¹ » à la rétivité naturelle du poème français pour toute forme de déclamation, il affirme : « D'où répugnance extrême du poème français pour toute lecture sonore, qu'il répudie d'avance comme une limite corporelle, propre à restreindre ou à fausser la portée intérieure du poème et les chances mêmes de l'écrit ». Sa récusation de la déclamation, qu'il assimile au « *mode oratoire* » est catégorique : « (...) de telles œuvres [les longues suites poétiques françaises] se refusent instamment à toute récitation, publique ou privée, et même à toute lecture intime faite à voix haute – fût-ce par l'auteur lui-même et pour lui-même ² ». Il fait donc de ce refus du déclamatoire un principe général faisant partie de sa poétique. Pourtant, quelques années plus tard, lors d'un colloque avec les écrivains suédois à Stockholm (déc.1960), il reconnaît que le poète « n'est pas simplement un homme qui élabore intellectuellement, comme dans un laboratoire (...) *Il incarne le poème, il le devient, il le vit, il l'agit* ». C'est uniquement dans le sens d'une communion avec le poème qu'il a produit que Perse peut concevoir une quelconque « action »: la voix est pour lui

¹ - [A propos de la poésie anglaise] « Articulée très fortement pour l'intellect autant que pour l'oreille, elle trouve, dans cette double intonation, la double justification d'une vocation orale, qui fut à l'origine sa plus haute incitation », *OC*, p.567.

² - *Ibid.*, p.568.

quasiment un concept-tabou, surtout lorsqu'elle est hissée au rang – musical – d'instrument canalisant la phrase poétique. Car enfin, tous les jeux figuraux qui prennent le phonique pour support sont virtuellement concevables comme des potentialités de réalisation et même d'optimisation du sens par le recours volontaire à la vocalisation, à la lecture à voix haute (la « *lectio* » du Moyen-Age¹). Pour l'auteur de Vents, d'Amers, il ne saurait pourtant en être question. Du moins est-ce ainsi qu'il écarte une telle possibilité, dans la lettre qu'il écrit de son exil américain à Henri Peyre le 19 août 1956, et où il refuse de participer à une séance de lecture publique de son œuvre : « Vous me comprendrez quand je vous aurai dit ceci : je suis hostile, en principe, à toute récitation poétique ; (...). 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 »².

Et pourtant, lorsqu'on explore les méandres du texte persien, l'on ne peut que constater au détour des laisses et des recueils la vocation à l'oralité de cette poésie. Nous aurons amplement l'occasion d'aborder de manière plus approfondie les relations qui se tissent chez Saint-John Perse entre l'écrit et l'oral dans leur interpénétration – ou leur incompatibilité – réciproques. Si le projet de lecture du poème – sa *pronuntiatio* – génère un rejet pur et simple de la part du poète, c'est peut-être aussi parce que cette lecture, adaptée comme on peut l'imaginer à l'ampleur rythmique du verset persien, risquerait dans un sens de mettre à nu une certaine part de

¹ - « Le Moyen-Age connaissait deux formes de « lecture ». La lecture à haute voix (*lectio*), qui permettait de ponctuer le texte et de le découper en unités de mémorisation, s'adressait à un auditoire. (...) à côté de cette lecture « viva voce », il existait une lecture « voce tenni », murmurée plutôt qu'à proprement parler silencieuse, qui était celle de la *méditatio* ». J.L. Lebrave, op. cit., p.16.

² - OC 1073 (*Lettres d'Exil*). C'est nous qui soulignons.

démésure inhérente à son *ethos* même. Lire serait assimilable à une mise en scène, et donc à une appropriation, par celui qui va lire, du texte dans ses composantes plus ou moins intimes¹. Saint-John Perse aime à penser qu'il y a, entre lui et le monde de ses lecteurs, une distance respectée. Le refus de la modulation vocale du texte écrit est une façon de les tenir, précisément, à distance.

Cependant, l'action est aussi conçue, en rhétorique, dans le rapport qu'elle entretient avec la gestuelle, la mimique du visage, bref avec toute une expression corporelle qui amplifie l'expression linguistique – syntaxique, sémantique, rythmique – du poème. Elle a, de ce fait, partie liée avec le théâtral, plus ou moins directement, plus ou moins explicitement. Cette dimension apparaît dans certains textes de manière frappante, dans *Strophe* par exemple, où le titre même replonge le poème dans la tradition du poème antique (strophe et antistrophe) :

« Les Tragédiennes sont venues, descendant des carrières.
Elles ont levé les bras en l'honneur de la Mer : (...)
(...), et les chevaux s'empêtrent du sabot dans les grands masques de théâtre ».

(*Strophe* III, p.287.)

Ce rapport rétabli avec l'origine du poème et de la tragédie refonde alors le lien du poème qui se décline par la voix avec le corps qui l'assume

¹ - Cette question de la lecture et de la déclamation du poème se retrouve chez certains poètes du XVIIIème siècle, où la poésie était perçue sans rupture avec sa vocation primitive de chant. Evoquant les poètes qui lisaient volontiers leurs œuvres dans les salons, Michel Delon écrit : « Les poètes [au XVIIIème siècle] se sont souciés de la façon de dire les vers presque autant que de la façon de les écrire. En 1707, Houdar de La Motte consacre une de ses odes à « La Déclamation » (...). François de Neufchâteau, en 1774, publie un « *Discours en vers sur la manière de lire les vers* » (Anthologie de la poésie française du XVIIIème siècle, Gallimard, 1997).

et lui donne sa concrétude. Les personnages décrits dans le texte sont ainsi mis en représentation et certaines indications prennent des allures de didascalies. Le « dis au Prince qu'il se taise » dans le III^{ème} chant d'Anabase n'est pas sans signaler l'inscription, au cœur du poétique, du théâtral et de ses modalités, de même que le « Entre l'Eté, qui vient de mer » dans Strophe IX, I. Dans le même ordre d'idées, la mise en scène d'Invocation repose sur les « *degrés de pierre du drame* » et nomme, au milieu de l'énumération de personnages divers, les « *grands Acteurs aux yeux crevés*¹ ». Le cérémonial est en effet, dans ce recueil, mise en scène effective de l'action, et plus particulièrement du corps en procession – en « récitation » - à l'image de « la gravitation du chœur au circuit de la Strophe ». Dans Strophe III, c'est à la faveur d'une contiguïté mystérieuse et ambiguë entre Ville et Mer que cette dernière devient scène, alors que la première s'arrondit en amphithéâtre :

« A l'hémicycle de la Ville, dont la mer est la scène, l'arc tendu de la foule nous tient encore sur sa corde (...) ».

Le poète a d'ailleurs lui-même explicité cette dimension dans la « *Note pour un écrivain suédois sur la thématique d' Amers* » (OC, p.569-571) : « La Mer, notre apparente frontière, (...) m'est apparue, au cœur du chant, comme l'arène solitaire et le centre rituel, « l'aire théâtrale » ou la table d'autel du drame antique, autour de quoi se déroule l'action, et se disposent d'abord les figurants ou protagonistes, comme des fragments d'humanité représentant la vieille terre des hommes, (...) ».

Une des particularités de la poésie moderne est justement de cultiver ce rapport avec la théâtralité, qu'il soit ou non combiné avec l'expression d'un retour rêvé aux origines grecques de la tragédie. Dominique Combe

¹ - *Invocation* 6, p.265.

cite à cet effet la poésie d'Yves Bonnefoy en constatant « l'instauration d'un dialogue au sein du poème répond (...) à la volonté de substituer la 'parole' de la 'langue' ¹ ». S'il est, selon nous, incontestable que la tentation narrative est une réalité incontournable dans la poésie persienne, il est aussi vrai que l'infiltration du poème par le « genre dialogique » lui assure une complexité, une hétérogénéité réussie. Mais même au sein de la fiction poétique, le dépouillement des oripeaux de la scène s'affirme solennellement, mimétique du renoncement à la grandiloquence du jeu théâtral tel qu'il se déploie dans les versets de *Strophe* :

« Nous déposons en vue de mer, comme aux abords des temples, nos harnachements de scène et nos accoutrements d'arène (...)

(...) tout l'appareil caduc du drame et de la fable, nous déposons ! nous déposons !...

L'extension de l'action au champ théâtral, si elle n'est pas interprétée comme une extrapolation abusive, correspondrait ainsi à un approfondissement du concept rhétorique d' « action » à partir de sa mise en contexte dans la poésie persienne. Impliquant de décaler le poème vers l'aire théâtrale, elle pose essentiellement, ne l'oublions pas, le rôle fondamental de la voix – laquelle est un des critères définitoires du théâtral en tant qu'expression esthétique physique. Cette voix apparaît souvent comme le trait qui relie le texte à l'homme ; elle est aussi le fil de la mémoire, bien avant l'apparition de la trace écrite. Primitive et simple par rapport au chant qui en est la modulation sublimée, poussée à son extrême,

¹ - D. Combe, *Poésie et récit. Une rhétorique des genres*, Corti, 1989, Ch.7, « Poésie épique et poésie lyrique », p.180.

elle s'associe aux exigences de clarté dans le discours et fait office de jonction entre la chose écrite et son interprétation humaine. Ainsi, ce qu'il refuse dans ses déclarations officielles, à travers sa Correspondance ou dans les interviews qu'il a accordées, Saint-John Perse semble s'y adonner sans retenue dans les recueils poétiques. Dans *Chœur 3*, le poème tisse une variation autour de la dérivation du mot « récitation » :

« Mais l'heure vient aussi de ramener le Chœur au circuit de la strophe (...) Et la récitation reprise en l'honneur de la Mer.

Le Récitant fait face encore à l'étendue des Eaux. Il voit, immensément, la Mer aux mille fronces

Et maille à maille se répète l'immense trame prosodique – la Mer elle-même, sur sa page, comme un récitatif sacré : (...) ».

(p.371)

Ce déploiement d'une parole qui « va », à l'image de la « force qui va » chez Hugo est la trace attestée d'une valorisation dithyrambique de la poésie en tant que forme de langage spécifique. Parallèlement aux systèmes complexes de répétitions – d'anaphores, en particulier -, aux modalités exclamatives liées à des formes illocutoires, le recours à la vocalisation déclamatoire dans l'isotopie textuelle est une démarche qui va dans le sens d'une auto-apologie du langage. Le plaisir du poème déborde d'ailleurs ce simple cadre pour toucher à des univers génériques différents, à une éloquence du corps en tant que voix.

V/ La mémoire.

La mémoire n'est pas seulement une catégorie de la rhétorique. Elle est aussi travail, conscience du temps et de l'espace au sens d'une

perception organisatrice, technique et fonds commun à une culture donnée. Sa définition est ainsi loin d'être simple, et cette complexité se retrouve à différents niveaux de son acception.

La première remarque que l'on peut formuler à ce sujet tient d'abord au constat d'une désertion, d'une négligence. Sondant la « préhistoire du mot ¹ », le poète fonde son ancrage dans une épaisseur lexico-sémantique en prise directe avec le mémoriel. Et à l'image de l'aura connotative qui entoure le noyau sémantique du terme, celui-ci porte également dans sa constitution même le souvenir de sens perdus ou dissipés, la trace plus ou moins préservée de relations avec des sphères qui lui sont homogènes ou hétérogènes. Le mot, dans cette perspective, se présente à la fois comme un lieu et comme une image de mémoire². Ainsi, lorsque Saint-John Perse « bat » les dictionnaires pour en extraire le meilleur, le mot ne le retient pas seulement pour ses sonorités, ses consonances plus ou moins excitantes mais aussi parce qu'il est un stimulateur mnémonique. Entrant en contact avec son système mémoriel, il réveille des réminiscences, des zones esthétiques, sensibles qui correspondent peut-être parfaitement, au moment où cette stimulation a lieu, à son attente personnelle. Nous ne nions pas, bien sûr, que cette attente ne soit elle-même partiellement conditionnée par le contexte historique et individuel de l'époque. Mais la mémoire n'est pas simple conscience d'une continuité humaine, elle ne se suffit pas du pur sensoriel. La nécessité de sa réalisation – au sens d'inscription graphique, artistique, architecturale a été soulignée par tous ceux qui se sont intéressés à la question. Car elle « a besoin des signes du langage » : « Le cerveau est

¹ - Michèle Aquien, *Saint-John Perse. L'Être et le Nom*. Champ Vallon, « *Champ poétique* », p.37.

² - Frances Yates, *L'art de la mémoire*, Gallimard nrf, coll « *Bibliothèque des Histoires* », 1975, trad. de l'anglais par Daniel Arasse, p.14.

comme un livre imprimé, qui se lirait lui-même (...)»¹. Une telle analogie suppose donc une autre manière d'appréhender la lecture, la recherche documentaire, bibliographique chez les grands écrivains. Si l'on comprend que la mémoire est le lien continu entre ce que l'on sait et ce que l'on ignore, on en perçoit mieux le caractère décisif. En effet, le travail mnémonique autorise une vision non manichéenne, moins réductrice du rapport de l'homme à la connaissance. Nous dirions presque une vision optimiste, dans le sens où il n'y a plus vraiment de hiatus entre l'acquis antérieur et ce vers quoi l'homme tend dans son désir de connaissance. L'inconnu n'est plus appréhendable en termes de séparation, de discontinuité, de non-expérience, il devient – par la ligature qu'instaure le mémorial entre le déjà vu et ce qui ne l'est pas encore – lui-même un futur souvenir, et qui comporte au moins une part de lui connectable à ce qui est déjà acquis. Cette particularité du fait mnémonique a été explorée dans l'ouvrage de Jean Yves et Marc Tadié, sous l'angle à la fois scientifique et ontologique, humain. C'est ainsi que les auteurs évoquent « deux théories du fonctionnement de la mémoire » qui « continuent (...) à s'affronter. L'une considère la mémoire comme un stock de représentations centré par un ensemble d'opérations : encodage, stockage, récupération ; c'est la mémoire abstractive. L'autre théorie considère la mémoire non abstractive, c'est-à-dire capable de recréer des expériences passées, grâce à des systèmes de connexions : un système a appris, un autre peut recréer en modifiant ses synapses. (...) Percevoir, encoder, retrouver sont les trois étapes de l'acte de mémoire² ». La conception du mnémonique comme une linéarité sans perspective, déterminée par le seul positionnement par rapport au passé et au présent tombe ainsi dans la caducité la plus totale.

¹ - Jean-Yves et Marc Tadié, Le sens de la mémoire, Gallimard nrf, 1999, p.45.

² - *Op. cité*, ch.II « Neuroanatomie fonctionnelle », p.99

L'on ne peut ici que rappeler la réflexion de Bergson pour qui « la mémoire n'est pas un réservoir, mais est avant tout action, projection, dynamisme, reconstruction ».

C'est justement en relation avec une planification complexe, avec cette construction dynamique que la rhétorique ancienne conçoit le sens de la mémoire. Celle-ci entretient en effet des liens étroits avec d'autres parties de la rhétorique telles que la disposition, dont l'exigence d'ordre est dictée par les nécessités de la remémoration¹, ou encore l'invention, dont les lieux supposent une assise spatiale en relation étroite avec le mnémonique. Aristote l'associe au nombre, vu que ce dernier est la « condition la plus favorable à la mémoire »². Vaste appareil à la fois physiologique, psychologique, social, intellectuel et affectif, certains auteurs ne lui consacrent pourtant qu'une part négligeable dans leurs ouvrages. Olivier Reboul³, à titre d'exemple, en parle comme d'une dimension plus qu'accessoire du rhétorique, et la réduit de plus aux exercices mnémotechniques, expliquant qu'elle est tantôt assimilée à une « aptitude naturelle » - Cicéron - tantôt considérée essentiellement comme « une technique qui s'apprend » - Quintilien. Cette perception dualiste illustre en réalité un fait reconnu : la mémoire, sensible ou intellectuelle, intègre une composante volontaire, consciente, et une composante involontaire et inconsciente. Appliquée au profil de l'écrivain, cette dualité peut se résoudre en bisémie. Il y aurait effectivement une mémoire « en amont », dissociée du travail immédiat de l'écriture, et qui serait la mémoire du déjà lu, des citations, hypotextes, mots favoris, moules

¹ - J. Gardes-Tamine, *La Rhétorique*, A. Colin, 1996 : « Aristote dans l'appendice du traité *De l'Âme* consacré à la mémoire, le *De memoria et reminiscencia*, insistait déjà sur l'importance d'un parcours ordonné. On peut donc penser que l'ordre du discours, codifié dans la partie de la disposition (...), s'il correspond à une nécessité logique, est aussi lié à une facilité de remémoration », p.42.

² - *Rhétorique*, Livre III, Ch. IX, « Du style continu et du style périodique », p.326.

³ - O. Reboul, *Introduction à la rhétorique*, PUF, 1991, « Le problème de la mémoire », p.78-79.

syntaxiques privilégiés, etc. Elle correspondrait à une grille de connaissances faisant office d'assise – de fondation – sémiotique pour une représentation donnée du monde ou de soi. Comme nous l'avons dit précédemment, cette mémoire qui consiste dans la rétention du savoir puis dans sa convocation apparaît comme un canal qui permet de passer de la connaissance à l'expérience. Elle est, de ce point de vue, un pilier fondamental de la pensée et de sa construction, que l'on soit ou non dans une perspective cognitiviste. Si la mémoire est un instrument privilégié dans l'acquisition de la connaissance, elle est aussi indispensable à sa rationalisation, quel que puisse être, d'ailleurs, le degré de subjectivité de cette rationalisation.

La seconde inflexion que l'on peut associer au concept de mémoire serait celle d'une mémoire « en aval » : en ce sens, on se rapprocherait de l'inflexion quintilienne qui fait porter l'accent sur les préoccupations mnémotechniques. A ce niveau, pourquoi ne pas considérer la forme-même du verset dans sa fonctionnalité mnémotechnique ? Car l'une des préoccupations principales du poète n'est-elle pas d'inscrire le texte dans un possible projet mnémonique : retenir le poème - en y intégrant des « ficelles » mnémoniques -, n'est-ce pas aussi une manière de fixation du texte qui défile ? Le système des « séries homologues » (R. Caillois), des anaphores qui perpétuent le concept de « retour » - *versus* - au sein de la poésie moderne, les énumérations chaotiques qui invitent à une fixation du flux verbal, autant d'éléments qui démontrent que le lien au mémoriel n'est pas seulement un lien antérieur au poème, mais qu'il trouve sa réalisation dans les formes du poème qui sont elles-mêmes une convocation de l'exercice mnémonique. La boucle est ainsi bouclée : héritant d'« images » - vues ou lues, et le lien paronomastique est ici éloquent – le poète en construit d'autres, par surimpression, en combinant exercice de langage

poétique et exercice d'imagination. Citant Diderot, Annie Becq rapporte dans sa Genèse de l'esthétique française moderne (1680-1814)¹ cette constatation édifiante : « Imagination, mémoire, mêmes qualités sous deux noms différents ». Le rapport que pose l'auteur de la Lettre sur les Aveugles signale paradoxalement que l'on ne peut concevoir d'imagination sans ancrage profond dans ces images retenues du passé, qu'elles soient nées de l'expérience individuelle ou intellectuelle. La répétition ressortit certes à un procédé d'ordre mnémonique, mais curieusement, l'imagination aussi.

Qu'en est-il des références à la mémoire dans l'œuvre poétique de Saint-John Perse ? Ces références peuvent être strictement nominatives (quelles occurrences du mot « mémoire » dans les recueils ?) ou entretenir un rapport étroit avec le souvenir – par le biais, par exemple, de l'écriture à tendance autobiographique. Dans cette dernière acception, c'est l'exercice de la mémoire d'une enfance passée aux Antilles, telle que nous la peint le recueil d'Eloges, avec le lyrisme diffus qui le traverse. S'identifiant à la recherche de ces « racines » (Pour fêter une enfance, I, p.23) ambiguës, balançant entre la créolité et une francité dûment affirmée et revendiquée, la mémoire n'est pas seulement un concept-moteur du poème. Elle est aussi dans l'évocation d'une maxime créole formulée par un sorcier noir², dans le rappel savoureux, sensuel de locutions imprégnées d'un passé nébuleux (« double feuille de siguine », « pommes-rose », etc). Ce dont le poète nous assure, dans Eloges, c'est que

« pour longtemps encore [il aura] mémoire des faces
insonores, couleur de papaye et d'ennui (...) ».

¹ A. Becq, Genèse de l'esthétique française moderne (1680-1814), De la raison classique à l'Imagination créatrice, Albin Michel, coll. « Bibliothèque de l'Évolution de l'Humanité », 1994, p.657.

² - Pour fêter une enfance II, p.24 : « Le sorcier noir sentenciat à l'office : « Le monde est comme une pirogue, qui, tournant et tournant, ne sait plus si le vent voulait rire ou pleurer ... »

C'est véritablement dans Vents IV qu'une forme de problématique de la mémoire est formulée. Dans la deuxième suite, le locuteur affirme sa présence par son aptitude à témoigner :

« Je me souviens d'un lieu de pierre – (...) »

(...)

« Je me souviens du haut pays sans nom, illuminé d'horreur et vide de tout sens (...) »

Et c'est là, plusieurs laisses après ce passage, qu'il pose la question de l'objectif de la connaissance, du rapport au monde médiatisé par ce que l'homme voit, et ce qu'il est amené à revoir. Les termes en lesquels il pose ce rapport érigent cette simple interrogation au plan d'une philosophie de l'être, comme très souvent chez Saint-John Perse :

« Je sais !... Ne rien revoir ! – Mais si tout m'est connu, vivre n'est-il que revoir ? »

... Et tout nous est reconnaissance. Et toujours, ô mémoire, vous nous devancerez, en toutes terres nouvelles où nous n'avions encore vécu.

Dans l'adobe, et le plâtre, et la tuile, couleur de corne ou de muscade, une même transe tient sa veille, qui toujours nous précède ; et les signes qu'aux murs retrace l'ombre remuée des feuilles en tous lieux, nous les avons déjà tracés ».

Nous sommes très loin de la perception romantique du génie inaugurant, dans une superbe solitude, l'exclusivité d'une écriture inédite, directement reçue – non pas du fonds commun – mais d'une entité spirituelle supérieure, seule capable d'évaluer et de traiter avec le génie.

Pour le poète perplexe, le mieux est peut-être finalement de composer avec ce palimpseste du déjà vu et du déjà lu¹. Ces versets que nous venons de reproduire signalent très clairement que la conception persienne de la mémoire n'est pas une conception statique mais dynamique, à l'image de celle du philosophe Bergson. Conception prospective qui fait de la mémoire le partenaire perpétuel et mouvant du poète, et sa clé de connaissance en même temps que de reconnaissance. Dans la deuxième suite d'Oiseaux, le poète insère au milieu de sa description anatomique de l'oiseau cette phrase qui, d'une part confirme encore l'importance de la mnémonique dans l'apprentissage, mais qui d'autre part, rappelle indirectement que certains grands sculpteurs et peintres de la Renaissance se faisaient une obligation d'assister aux dissections anatomiques qui avaient lieu dans les Facultés de Médecine afin de *visualiser* de façon plus *frappante* (sens étymologique d'*autopsia*) - et ainsi d'imprimer dans leur mémoire - ,les détails de la musculature ou du veinage anatomique. Ainsi faisait Michel-Ange, dont la technique statuaire prouve le souci de faire coïncider dans l'œuvre d'art produite le Vrai avec le Beau : « L'étudiant, ou l'enfant trop curieux, qui avait une fois disséqué un oiseau, gardait longtemps mémoire de sa conformation nautique : de son aisance en tout à mimer le navire, avec sa cage thoracique en forme de carène et l'assemblage des couples sur la quille, (...) ». Ici le thème du navire fait office – par l'analogie qu'il suscite – d'image de mémoire, image qui n'est pas sans enchanter le poète qui réémerge derrière l'ornithologiste et

¹ - Plusieurs chercheurs ont évoqué ce travail persien de refonte, de « pétrissage » de son propre texte avec des ouvrages de référence qu'il possédait dans sa bibliothèque. Il n'est que de citer Cohorte (OC, p.682-689) pour lequel Renée Ventresque a prouvé qu'il ne datait pas, comme le prétendait Saint-John Perse de 1907, mais qu'il avait été composé bien plus tard. Elle souligne à ce propos toute l'« élaboration (...) du texte poétique à partir du texte lu », c'est-à-dire à partir des ouvrages d'ornithologie, regorgeant de termes techniques et scientifiques, sur lesquels le poète procédait à des prélèvements puis à des « greffes » sur son propre texte. Nous évoquerons dans la IIe partie cette technique de l'insertion du mot scientifique dans le corps du poème.

l'anatomiste. Ecrivant ces lignes, le prix Nobel de littérature engage une réflexion qui est très proche de celle des spécialistes scientifiques de la mémoire, c'est-à-dire des neurologues et neurophysiologistes lorsqu'ils évoquent – illustrant d'ailleurs leur propos au moyen d'expériences d'écrivains – l'impression de déjà-vu qui se superpose parfois au spectacle d'une scène ou d'un paysage. Enfin, l'on ne peut lire ces lignes sans repenser au palimpseste du cerveau décrit par Baudelaire dans sa traduction des Confessions d'un mangeur d'Opium de l'anglais Thomas de Quincey. Dans ce texte, Baudelaire décrit le cerveau comme une sorte de mille-feuilles où des pellicules de souvenirs se sont déposées jour après jour, jusqu'à ce qu'un événement exceptionnel – naturel ou provoqué – vienne à réactiver les images et sensations engrangées dans cette sublime « boîte noire » de l'homme :

« Qu'est-ce que le cerveau humain, sinon un palimpseste immense et naturel ? (...) Des couches innombrables d'idées, d'images, de sentiments sont tombées successivement sur votre cerveau, aussi doucement que la lumière. Il a semblé que chacune ensevelissait la précédente. Mais aucune en réalité n'a péri ». (...) L'oubli n'est donc que momentané ; et dans telles circonstances solennelles, dans la mort peut-être, et généralement dans les excitations intenses créées par l'opium, tout l'immense et compliqué palimpseste de la mémoire se déroule d'un seul coup, avec toutes ses couches superposées de sentiments défunts, mystérieusement embaumés dans ce que nous appelons l'oubli ¹».

¹ - Baudelaire, Œuvres complètes, nrf Gallimard, 1975, T.1, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, p.505 (*Les Paradis artificiels*, « Un mangeur d'Opium », VIII. « Visions d'Oxford »)

Baudelaire a d'ailleurs posé en termes d'expérience artistique et esthétique cette relation de la mémoire avec le réel. Abordant en critique d'art l'œuvre du dessinateur Constantin Guys, il est amené à évaluer le rôle du mnémonique dans la technique de travail de l'artiste : « Ainsi, M. G. (...) marque avec une énergie instinctive les points culminants ou lumineux d'un objet (...) ou ses principales caractéristiques, quelquefois même avec une exagération utile pour la mémoire humaine (...) Il dessine de mémoire, et non d'après le modèle (...) ». L'analyse du système poïétique de Guys va donc jusqu'à présenter la mémoire comme un substitut heureux – et même préférable – à l'objet réel. On retrouve la mnémonique au niveau de l'artiste, mais également en aval, lorsque le lecteur reçoit l'œuvre et tente d'en reconstituer le trajet créatif. La mémoire est ainsi, dans l'esthétique baudelairienne telle qu'elle est énoncée dans *Le Peintre de la vie moderne*, une étape fondamentale de la création. Sa mobilisation est complémentaire, chez Baudelaire, du désir créateur ; elle en est le corollaire, le contrepoint pourvoyeur de matière et d'images : « Ainsi, dans l'exécution de M.G. se montrent deux choses : l'une, une contention de mémoire résurrectionniste, évocatrice, une mémoire qui dit à chaque chose : « Lazare, lève-toi ! » ; l'autre, un feu, une ivresse de crayon, de pinceau, ressemblant presque à une fureur¹ ». C'est donc en termes de « résurrection » que Baudelaire traduit cette convocation du mémoriel dans le travail créateur, et c'est aussi à ce niveau qu'émerge la problématique du traitement du vu et du lu dans ce temps d'assimilation, d'intégration – ou de désintégration, pour l'oubli sélectif – qui précède l'écriture, ou tout autre art. La connexion de la mémoire ne se fait donc pas seulement avec le passé vécu, elle engage surtout un avenir où les formes projetées du mnémonique dessinent en quelque sorte les contours futurs généraux de l'œuvre à naître. Cette

¹ - Baudelaire, op. cit., *Le Peintre de la vie moderne*, V *L'Art mnémonique*, pp.698-699.

perception paradoxale du concept de mémoire, nous la retrouvons, avec une précision et une clarté d'énonciation frappante, dans un verset du IV^{ème} chant de *Strophe*, où le poète procède, finalement, à une extension du sémème de « mémoire » :

« 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,
(...) »

La mémoire, vécue et envisagée comme table d'orientation acquiert alors une valeur telle que, dans les moments de découragement, lorsque le poème est saisi d'une pulsion dionysiaque de fuite ou de renoncement, c'est à la mémoire que s'adresse d'abord le locuteur éperdu, c'est avec elle qu'il rompt et renie son ancrage :

« je m'en vais, ô mémoire ! à mon pas d'homme libre, sans
horde ni tribu, parmi le chant des sabliers (...) ».

(*Exil, Poème à l'étrangère* III).

Ici, la rupture – si tant est que l'on puisse en parler – prend allure de rupture avec le social, avec le groupe qui est, lui, intimement lié au réservoir culturel mnémonique.

Moyen cognitif, art complexe qui engage le collectif – commun à une sphère géoculturelle donnée – aussi bien que l'individuel – en tant que pensée expérimentant le réel – la mémoire artificielle – au sens d'art – se conçoit à la fois comme un « logiciel » et comme un « art invisible », pour reprendre l'expression de Frances Yates. Supposant une interaction

constante entre le lieu ou la chose et la saisie mnémonique, la mémoire se définit en tant que mode de fixation, puis de réactivation de l'idée. Son lien avec le langage passe parfois par le médium de l'image, que celle-ci soit iconographique ou sémiotique. A l'extrême limite, ne pourrait-on pas lire ces énumérations persiennes de personnages tout aussi divers les uns que les autres dans Vents (« Le Puisatier et l'Astrologue, le Bûcheron et le Saunier...») comme des « images de mémoire » ? La réminiscence, ici, est d'ordre intertextuel – l'ombre de la Fontaine planant sur le poème – et la concaténation dénomminative est elle-même, du fait de l'intertextualité – image d'images. Mais le talent du poète consiste autant, ne l'oublions pas, à cultiver ces images métaphoriques, à rehausser leur valeur allégorique qu'à les tourner en dérision par un enchaînement, une cascade sérielle qui, par l'excès qui la marque, instaure la distance de l'ironie. Mais qu'importe : la résurgence mémorielle est constante¹, infiltration qui confirme son rôle de nerf vital dans l'armature intellectuelle, cognitive et émotive du poème.

A la lumière de cette réflexion sur les parties de la rhétorique et la pertinence de leur évaluation par rapport à une œuvre poétique, nous pouvons poser l'hypothèse, qui sera appelée à se confirmer au fur et à mesure de l'avancée de cette étude, selon laquelle le poétique n'est pas vraiment le produit d'une inspiration, ni un « don naturel ». Toutes ces investigations tendent à montrer qu'il est surtout un fait d'organisation et de gestion du savoir au moyen des structures et des outils du langage. En outre, cet art poétique, qui est aussi art du discours, ne peut être pensé dans

¹ - Cette valeur de présence – patente ou latente – du mémoriel apparaît aussi dans les épigraphes allographes qui sont chez le poète – et pour le lecteur – de véritables « boussoles » mémorielles et herméneutiques. Sans cultiver le paradoxe, et à moins que l'auteur ne leur ait plus malicieusement conféré une valeur « déboussolante », ces citations seraient, comme les définit Gérard Genette dans Seuils, des textes en « bord d'œuvre ».

un autotélisme narcissique ; il ne doit pas être séparé de sa conception sociale – là encore, le préjugé romantique du poète isolé vacille. Il intègre la perspective du lecteur, de l'auditeur dans ce travail de mise en place du savoir et de l'éloquence qui est une de ses composantes majeures.

VI/ L'éloquence

Il peut sans doute paraître incongru de consacrer une place importante à l'éloquence dans une étude qui est centrée sur l'écriture et son rapport avec les modalités de la rhétorique. Celle-ci constitue le premier lien de motivation avec le concept d'éloquence. Mais il n'est pas le seul. Si l'on se reporte aux allégations du poète, l'on s'apercevra que celui-ci ne manque pas une occasion d'asseoir les fondements de son art poétique sur un refus du déclamatoire, de l'éloquence et de l'amplification. Cet extrait de la lettre à Luc-André Marcel (« Sur la notion d'« équivalence », en poésie, entre le langage et le réel ») illustre parfaitement ce point de vue :

« (...) ce souci d'incarnation et de présence dans l'« équivalence » qui est exactement le contraire de l'éloquence et de la décoration, (...) ; cette loi générale de contraction et d'enchaînement d'ellipses qui est le contraire même de la complaisance oratoire et de l'amplification verbale ¹; (...).

Toujours dans une lettre, adressée depuis la presqu'île de Giens à Mina Curtiss, il reprend à la faveur d'une analogie la fameuse image hugolienne : « Et de cette mer intérieure elle-même qui m'habite, que faut-

¹ - Saint-John Perse, Œuvres complètes, Gallimard, La Pléiade, p.574.

il faire ? Lui tordre le cou, comme à l' « éloquence » ; ou lui céder, comme au destin ? »

Pourtant, il n'est que de lire les pages de Vents ou d'Amers pour apprécier la part d'éloquence incluse dans le discours du poète. Saint-John Perse, poète-orateur ? Ce n'est pas tant vers une assimilation abusive et réductrice que nous tendons, que vers une prise en compte lucide de cette part d'éloquence oratoire dans le poétique persien. Une fois de plus, le poète est pris en flagrant délit de contradiction puisqu'il pratique, et de manière magistrale, ce qu'il récuse. Comment, dans ces conditions, et par rapport au mépris professé à l'encontre de l'éloquence, évaluer ce « délice encore du mieux dire [qui] engendrera la grâce du sourire...¹ » ? Nous tenterons autant que faire se peut de sonder cette attitude paradoxale de répulsion et d'attraction vis à vis de ce que la langue peut comporter de déploiement oratoire, et de comprendre en quoi les connotations qui se rattachent au terme d' « éloquence » sont-elles de nature à rebuter un auteur tel que Saint-John Perse. Enfin, il y aurait lieu aussi de s'interroger d'une part sur les liens articulant rhétorique et poésie et d'autre part sur la relation entre le concept et la pratique de l'éloquence avec un certain style de discours.

Selon les auteurs et les théoriciens, l'éloquence doit être appréhendée à travers diverses orientations. Si comme le dit Pascal en une très belle diaphore, « la véritable éloquence se moque de l'éloquence », privilégiant ainsi l'éloquence naturelle par rapport à une éloquence normative, prescriptive, il n'en demeure pas moins qu'elle correspond à des normes et à des objectifs variant selon les époques et les penseurs. Partant du fait avéré selon lequel « l'exercice de la parole est susceptible d'influencer les

¹ - *Ibid.*

comportement sociaux ¹», l'apprentissage de ces normes et des différentes composantes de cet exercice sera placé au premier plan. Et la poésie est, elle aussi, à considérer, comme l'affirme Jean Roudaut – qui la compare d'ailleurs aux traductions – comme un « exercice (...) du langage ²». Ce dernier poursuit en précisant : « Exercice (...) de transposition de la pensée sinueuse, rétive et fugitive, en une phrase ordonnée et réfléchie, du monde opaque et têtue en une langue assouplie et subtilisée ». De ce point de vue, l'éloquence désignerait les moyens susceptibles de garantir le bon déroulement de cet « exercice de transposition ». Mais la notion a longtemps été l'objet de péjorations liées à un mauvais usage ou à des excès générateurs d'un effet « artificiel ». Dans l'introduction aux Oraisons funèbres de J.-B. Bossuet, Raymond Laurent expose les aléas traversés par ce concept au XVII^{ème}: « Sans doute, dans la première moitié du siècle, l'éloquence sacrée avait été en proie au mauvais goût, à la préciosité, aux excès du pédantisme scolastique ou de la subtilité théologique ». La réhabilitation aura lieu à partir de 1660 : « purifiée, elle trouve peu à peu un équilibre raisonnable, un compromis heureux entre la sévérité dépouillée qui convient à la chaire et l'art que réclame souvent l'auditoire ³».

Nul doute que Saint-John Perse eût adhéré à cette dernière définition de l'éloquence, lui qui fut si exigeant dans la recherche de sa voie « rhétorique », de son inflexion stylistique personnelle. Suspectant parfois l'intuition d'approximation et d'imprécision⁴, il professe la même méfiance

¹ - J. Patillon, Eléments de rhétorique classique, Nathan, 1990, p.7

² - Jean Roudaut, Poètes et grammairiens au XVIII^{ème} siècle, Gallimard, 1971, 367p. I. « *Les Logiques poétiques au XVIII^{ème} siècle* », p.37.

³ - Bossuet, Oraisons funèbres, Hatier, Coll. « *Nouveaux classiques* », 1966, Texte présenté et annoté par Raymond Laurent, p.8.

⁴ - Saint-John Perse, « Hommage à la mémoire de Paul Claudel », p.484 (*Hommages*) : « L'effusion pascalienne lui est étrangère ; et plus encore lui répugnerait toute assistance sur rationnelle : c'est l'intuition en elle-même qu'il semble suspecter, comme un risque d'équivoque ou d'imprécision – de cette imprécision qu'il hait dans la pensée, autant que l'impropriété dans le langage ».

pour un art trop affirmé, trop emphatique, bref trop proche de cet « alexandrinisme » et de ce « byzantinisme »¹ qui sont pour lui des défauts majeurs, comme il nous le donne à lire dans les *Hommages* qu'il adresse à toute une pléiade d'écrivains et d'artistes. Il pressent le piège du verbalisme sous le mirage d'une parole qui serait trop déliée, et en même temps il n'en ignore pas les séductions, les possibilités qu'elle offre à l'écrivain ou à l'orateur qui en maîtrise les mécanismes. Car il a lu les grands auteurs grecs et latins, et sa bibliothèque personnelle regorge de traités de rhétorique et d'éloquence, d'œuvres majeures de la littérature et de la culture antique et classique, depuis les Satires de Perse et de Juvénal jusqu'à Tacite (Vie d'Agricola, Dialogue des orateurs, La Germanie) et Virgile (L'Énéide et les Bucoliques). Salluste et Pétrone (Le Satiricon) y figurent aussi en bonne place. En particulier, les annotations jointes en marge du texte par Saint-John Perse prouvent, si besoin était, l'intérêt soutenu qu'il portait à certains points soulevés dans ces traités. C'est ainsi que dans l'exemplaire annoté qu'il possédait du Dialogue des Orateurs de Tacite, plus précisément dans la première partie de l'ouvrage, intitulée « L'éloquence et la poésie. Aper défend l'éloquence », certaines réparties sont soulignées de manière révélatrice par le poète. Nous ne pouvons résister à la tentation d'en reproduire ici quelques extraits significatifs :

« L'essence divine et la puissance céleste de la parole a, dans tous les siècles, fourni de nombreux exemples de la fortune à laquelle des hommes pouvaient s'élever par la puissance de leur talent ; » (...)

¹ - Id., « Hommage à Salvador de Madariaga », p.538 : « Rien, certes, en celui-là, de l'heimatlos ni de l'hybride, nulle disposition naturelle à l'alexandrinisme ni au byzantinisme (...) ».

Quelques lignes plus loin, une note, qui a particulièrement attiré l'attention de Saint-John Perse, précise :

« Lysias et Hyperide sont cités ensemble à cause de leur qualité qui est la grâce et aussi parce que, aux yeux des Atticistes, ils représentent l'idéal du style ».

Cette curiosité vis à vis d'ouvrages de l'Antiquité gréco-latine qui soulèvent la question des qualités de l'orateur, du génie rhétorique et particulièrement de l'éloquence est une constante persienne. Elle est en outre à rapprocher du fait que la vision du réel telle qu'elle est vécue chez Saint-John Perse est inséparable du prisme de la connaissance livresque. Sa bibliothèque n'est rien moins d'un vaste espace polyphonique, et toutes les voix se recourent, se stimulent, se croisent pour irriguer l'œuvre. Leurs traces sont lisibles en filigrane de l'écriture, qui dessinent, avec les détours proprement biographiques, les inflexions décisives du chant poétique.

La saisie du terme « éloquence » ne peut être complète sans la prise en compte du pôle du récepteur. C'est cette perspective qui lui donne sa profondeur, car elle n'est pas seulement technique oratoire ni déploiement gratuit d'une virtuosité discursive. L'éloquence trouve quasiment sa raison d'être dans cette orientation vers l'auditeur qui doit la caractériser, et qui seule la garantit contre l'autotélisme narcissique. C'est cette « efficacité pragmatique » - selon la formule de Molinié - qui lui permet de subsumer ses autres objectifs, et qui motive les moyens - argumentatifs, figuratifs - auxquels elle a recours pour optimiser son effet. Cette impulsion pragmatique peut emprunter des voies ou des appellations détournées. Ainsi, quand Alexis Leger écrit à Katherine Biddle depuis Washington, il

affirme : « La justification première du poème sera toujours dans son élan vital : dans cela même qui le nécessite (...) ». L'élan vital dont il s'agit est très probablement appariable à l'intention rhétorique qui impulse le discours poétique, l'œuvre dans son ensemble. Il est aussi destiné à qui le saisira : comme le dit Michel Beaujour dans « Rhétorique et littérature », l'éloquence, c'est bien « ce qui est capable d'émouvoir les hommes dans le sens même que nous souhaitons ¹ ». En ce sens précisément, l'éloquence est non seulement une faculté, un apprentissage mais aussi un pouvoir entre les mains de l'orateur. Ce pouvoir est certes tributaire de composantes rhétoriques diverses : l'*ethos*, le *pathos*, les figures, les exemples, la narration... Cependant, il n'est nullement pouvoir totalitaire, il n'instaure pas de dogmatisme : la pensée ou l'idée portée par la parole éloquente n'est jamais – du moins chez les premiers théoriciens – unilatérale et répressive. Car l'éristique, cet art de la controverse mis au point par Protagoras, le sophiste présocratique, a imprégné d'une certaine manière l'esprit de l'éloquence, et sa démarche : « Pour Aristote et Cicéron, l'un des aspects essentiels de l'éloquence consiste à voir le pour et le contre sur tout sujet, à savoir dissenter « *in utramque partem* ² ». C'est là où éloquence devient synonyme de souplesse et de tolérance intellectuelle, en même temps que d'habileté et de savoir-faire rhétorique. De ce point de vue – et nous aborderons cette dimension dialectique dans les deux dernières parties de ce travail – l'éloquence sera le medium privilégié des tendances contradictoires dans la poétique persienne, de ses « doubles postulations » internes. Une telle optique oblige d'ailleurs à hasarder l'hypothèse selon laquelle l'éloquence ne serait pas simplement un fait de rhétorique mais

¹ - M. Beaujour, « *Rhétorique et littérature* », p.165, dans *De la Métaphysique à la rhétorique*, Edité par Michel Meyer, Ed. de l'Université de Bruxelles, 1986.

² - Alain Michel, *La parole et la beauté*, Albin Michel, « *Bibliothèque de l'Evolution de l'Humanité* », 1994 (1^{ère} éd : 1982), p. 34.

une dynamique du discours qui se construit – et se comprend – en même temps qu’il est mis en mots. Cette hypothèse suppose donc une perception non-statique de l’éloquence : au fur et à mesure que le discours est composé, des éléments interviennent qui peuvent modifier, nuancer, infléchir le trajet de la parole. Une telle manière de percevoir serait, tout en conservant leur caractère stimulant aux contraintes rhétoriques, l’équivalent d’une reconnaissance à l’éloquence de son caractère vivace, non prédéterminé, sinon par un « élan vital » initial et un public à « toucher » à l’arrivée. Les termes conjoints de cette subjectivité et de cette émotion produiront alors une éloquence sublimée qui est aux antipodes de l’*enflure* et de la corruption que lui reprochait J.J. Rousseau au XVIIIème siècle. L’éloquence n’ignore donc pas le langage de la dialectique : elle l’assimile et cultive un art du discours qui est au service d’une pensée subtile, d’une représentation diversifiée et même paradoxale du réel. Exercice donc, mais aussi délectation et tension « intentionnelle » vers l’auditoire, et surtout, ne l’oublions pas, expression du Beau, que l’éloquence soit contenue et sobre, ou bien baroque.

Quoi qu’il en dise, Saint-John Perse est bien de cette lignée *d’homo loquens*¹ pour lesquels la parole doit tendre vers une « éloquence de grand style² » et une éloquence imprégnée d’oralité. En effet, l’existence et la consistance même du texte écrit ne doivent pas occulter cette part qui nous paraît primordiale dans le style persien, celle de l’oralité comme mode de réalisation du poème. Or, cette composante modifie quelque peu l’approche que l’on peut adopter de l’éloquence persienne : éloquence poétique, elle

¹ - M. Fumaroli, *L’Âge de l’éloquence*, Albin Michel, coll. « Bibliothèque de l’Evolution de l’Humanité », 1994 (1^{ère} éd. 1980), p.42 : « Mettre ainsi l’animal parlant au centre de tout, c’est se placer au point de vue cicéronien par excellence, celui de *l’homo loquens* » (citant Etienne Gilson).

² - M. Fumaroli, *op.cit.* p .492.

s'apparente à certains endroits à une éloquence judiciaire où l'action joue un rôle crucial. M. Fumaroli, évoquant l'avocat gallican Etienne Pasquier (XVI^e s.), souligne que celui-ci avait du fait de sa fonction « un sens plus juste de ce qu'exigerait la parole en public, telle que les Anciens l'ont pratiquée : un discours continu, organique, à l'image du corps humain ¹».

C'est cette éloquence en mouvement, véhémence, héritée de la « grande éloquence orale, à la Cicéron et à la Démosthène », que nous retrouvons dans le poème persien, où le travail de l'érudition est parachevé, transformé par le pétrissage rythmique et syntagmatique, par la scansion qu'impose le choix générique du poème en prose, rhétorique et figural de l'amplification et des anaphores. Dans une grande mesure, il nous semble – et nous tenterons de confirmer cette impression dans le deuxième volet de l'analyse – que c'est ce battement instauré par la ligne itérative où s'engage le style persien, ce battement aussi bien servi par l'amplification syntaxique que par les figures d'exagération qui produit cette éloquence si proche, à certains moments, de l'« éloquence sénatoriale » de Cicéron :

« Là nous allions parmi les hommes de toute race. Et nous avons beaucoup vécu. Et nous avons beaucoup erré. Et nous lisions les peuples par nations. Et nous disions les fleuves survolés, et la plaines fuyantes, et les cités entières sur les disques qui nous filaient entre les doigts – grands virements de comptes et glissements sur l'aile ».

(Vents IV, 4, p.242/243).

¹ - *Ibid.*

L'effet de ce style d'écriture est curieusement un effet d'éclipse du sens, d'effacement allusif de l'objet au profit d'une survalorisation du sujet parlant et de l'intonation de la harangue. La musique du discours de l'orateur couvre presque son message. L'informatif est relégué au second plan au profit de l'émotif, d'un persuasif *invasif*, pourrions-nous dire, comme si cette éloquence tendait à mettre sous sa coupe fascinante un auditoire qu'elle espère *méduser*, précisément par sa tendance à une certaine démesure. Certains versets, envisagés sous cet angle, dégagent une agressivité d'orateur. Pourtant, cette éloquence se manifeste dans un contexte de discours épideictique, mais paradoxalement, elle prend très souvent chez Perse l'allure d'une éloquence « belliqueuse », d'une éloquence de l'agonistique :

«Va ! nous nous étonnons de toi, Soleil ! Tu nous as dit de tels mensonges !... Fauteur de troubles, de discordes ! nourri d'insultes et d'esclandres, ô Frondeur ! fais éclater l'amande de mon œil ! (...) »

Anabase III, p.96.

“N'est-ce toi-même tressaillant dans de plus pures espèces, avec cela d'immense et de puéril qui nous ouvre sa chance ? ...Je veille. J'aviserais. Et il y a là encore matière à suspicion... Qu'on m'enseigne le ton d'une modulation nouvelle !

Et vous pouvez me dire : Où avez-vous pris cela ? Textes reçus en langage clair ! versions données sur deux versants !...Toi-même stèle et pierre d'angle !... Et pour des fourvoiements nouveaux, je t'appelle en litige sur ta chaise dièdre,

Ô Poète, ô bilingue, entre toutes choses bisaiguës, et toi-même litige entre toutes choses litigieuses – homme assailli du dieu ! homme parlant dans l'équivoque !... »(...)

Vents, II, 6, p.213.

Ainsi, l'on pourrait distinguer de ce fait deux grands types d'éloquence chez Saint-John Perse : une première modulation, qui serait une éloquence de la poésie encomiastique¹, et que l'on pourrait appeler une éloquence sereine, célébratrice du Beau. A celle-ci s'opposerait une orientation plus tourmentée, une forme d'éloquence « litigieuse » dont la vigueur discursive et énonciative est toute au service d'un cri, d'un appel, d'une *clameur* déchaînée : en somme, une éloquence qui serait plus *dramatique*. Dans une certaine mesure, Vents serait une métonymie de cette éloquence fiévreuse, aux tons presque pathétiques. Plus tard, dans Amers, et plus encore dans les recueils tardifs tels que Oiseaux ou Chanté par celle qui fut là, cette démesure, ce ton démosthénien qui dramatisent la profération verbale, s'apaisent, retombent d'une certaine manière. Dans leurs modalités rythmiques et scansionnelles², les poèmes cultivent une coïncidence cohérente avec les types d'éloquence qui y sont pratiqués. Le texte-même nous en donne certains indices : dans Chœur 4 (Amers) le narrateur exprime ainsi son indécision, sa déroute lucide et sceptique :

« Faut-il crier ? faut-il prier ?... Tu vas, tu vas, l'Immense et Vaine, et fais la route toi-même au seuil d'une autre Immensité... »

¹ - La poésie de l'encomiastique est une poésie de l'éloge, de la célébration.

² - N. Radhouane, Le rythme dans la poésie de Saint-John Perse, Thèse de 3^{ème} cycle, Faculté des Lettres de la Manouba.

L'éloquence est alors comparable à cette Mer sublimée par le travail de l'écriture persienne. Elle devient, à son image, celle qui

« croît sans chiffres ni figures et vient aux lèvres du plus ivre, comme cette numération parlée dont il est fait mention dans les cérémonies secrètes¹.

A ce point, l'éloquence s'enchâsse nécessairement dans le chapitre majeur de l'amplification et de ses modes. Chez Saint-John Perse, elle passe par le canal majorant de l'étalement langagier, monstration d'un dire qui se pavane parfois avec une démesure et une outrance solennelles particulières. De ce point de vue, elle est très éloignée du modèle de la retenue attique. Même lorsqu'elle tente une certaine sobriété, celle-ci confine à l'hyperbolique, dans la forme même – l'exclamation, l'apostrophe – qu'elle emprunte. Seul réunit ces deux types d'éloquence – qui sont deux formes d'exercices – un même souci de l'auditeur, dont le profil – et l'*ethos* – conditionne quelque peu le projet scriptural du locuteur. De l'éthopée (peinture du profil moral et psychologique d'un personnage) à l'hypotypose (tableau, description qui cherche à proposer une représentation très proche du vrai, à « mettre sous les yeux » du lecteur cette représentation), les figures sont souvent les blandices de cette éloquence qui cherche à reproduire ou à excéder, par ses trépidations, le relief visuel et auditif des choses et des notions. Aussi l'œuvre combine-t-elle les qualités d'un discours épideictique (qui s'associe parfois les accents du genre judiciaire ou délibératif) et d'un « livre-galerie²», où la référence livresque et l'interférence intertextuelle approfondissent en interaction la portée du texte. L'éloquence permet alors d'optimiser le lien des images

¹ - Amers, *Chœur* 4, p.376.

² - M. Fumaroli, op. cit., p.421.

aux lieux et assure par cette correspondance une cohérence discursive et une efficacité pragmatique. Exercice de style, elle se double d'un exercice spirituel tensif, d'une aspiration concrète qui est quête d'un sommet - le Sublime -, d'une excellence oratoire symbole d'excellence humaine. Car cette notion est bel et bien liée à l'expression de la grandeur, comme le montre D. Chevrier citant le *Panégyrique de Saint-Paul* de Bossuet où celui-ci recommande à propos de l'éloquence: « Il faut qu'elle semble venir comme d'elle-même, attirée par la grandeur des choses et pour servir d'interprète à la sagesse qui parle. »¹ L'énergie éloquente est la forme que prend, chez l'auteur d'Exil, la *gravitas* cicéronienne, cette grandiloquence élégante et hiératique². On aura l'occasion, ultérieurement, de définir à quel point cette éloquence s'inspire du style biblique, et dans quelle mesure elle s'apparente au modèle de l'éloquence sacrée. Ainsi, les invocations, apostrophes et hyperboles de la rhétorique apologétique persienne sont souvent inspirés du souffle biblique et d'un cérémonial verbal où l'on retrouve des artifices propres à la prédication sacrée. L'éloquence est bien surplombée par une esthétique plus générale du dire, lui-même sous-tendu par les trois tensions, *placere, movere, docere*.

Si l'éloquence en poésie est une invitation au dégel de la parole quotidienne, de la parole précaire, éphémère et sans réel projet, la nature des rapports qu'entretient précisément la poésie avec l'éloquence n'est pas sans ambiguïté. Si pour les Sophistes de l'Antiquité les deux notions étaient synonymes, leur confusion a été par la suite controversée. A. Kibedi Varga soulève avec pertinence cette problématique dans Les Constantes du

¹ - D. Chevrier, « De la pompe persienne », *Portulans pour Saint-John Perse. De l'homme au poète*. Ouvr. collectif sous la dir. d'Yves-Alain Favre, J. et D. Editions, Centre de Recherches sur la poésie contemporaine, 1989, p. 50.

² - J. Gardes-Tamine, La Rhétorique, p.26

poème : « Erudits et poètes ont parfois protesté contre ce qu’ils appellent « la confusion entre Rhétorique et Poétique, et donc entre éloquence et poésie. Cette ‘confusion’ semble bien remonter à l’Antiquité et (...) elle fut vivante aux siècles classiques aussi »¹ .

Récusant le « préjugé romantique qui veut que la poésie soit absolument autonome, qu’elle soit radicalement autre chose que la prose », A. Kibedi Varga rappelle les fondements communs aux deux modes d’écriture : « Si la rhétorique est l’art de bien parler, elle doit être valable pour toute forme de communication ». Plus encore, la perception d’une communauté de rapports entre rhétorique et poésie s’élargit aux autres genres et même à certains arts non verbaux qui empruntent des techniques rhétoriques. Cependant, ce sont spécifiquement les fondements et les raisons de ce lien problématique entre rhétorique et poésie qui, à ce niveau de réflexion, retiendront notre intérêt.

¹ - A. Kibedi-Varga, Les Constantes du Poème, Ed. Picard, coll. « *Connaissance des langues* », 1977, p.194.

CHAPITRE III

RHETORIQUE ET POESIE : LES ENJEUX D'UNE LIAISON DANGEREUSE.

I/ Radioscopie d'une relation : vers une réhabilitation du lien.

L'évaluation des deux concepts nécessite de faire appel à une mise au point historique de même qu'elle suscite une réflexion théorique. Historiquement, la rhétorique entretenait des liens très étroits avec la philosophie d'une part, et la poésie d'autre part. Dans la pensée platonicienne, la rhétorique est récusée en tant que discipline se préoccupant non du vrai, mais du vraisemblable. Suspectée de favoriser d'abusifs amalgames notionnels, de cultiver non point la clarté ni la démarche vers le vrai mais le mirage du fallacieux et la manipulation, la rhétorique a mauvaise presse dans les systèmes socratique et platonicien. Ce parti-pris est dans une large mesure la conséquence d'un préjugé véhiculé par le platonisme à l'encontre des sophistes. Ainsi, le *Protagoras*, dialogue entre Protagoras et Socrate où les deux interlocuteurs émettent leurs avis respectifs sur la vertu, le bien ou l'interprétation de la poésie, fait ressortir à certains endroits les qualités d'éloquence des sophistes et l'étendue de leur savoir – par le biais de la parole de Protagoras. Certaines répliques du grand sophiste prouvent d'ailleurs que le sophisme n'est pas vraiment ce qu'a voulu en transmettre plus tard Platon¹, mais une véritable volonté de savoir encyclopédique, plein et maîtrisé : « Je crois quant à moi, Socrate, dit-il, qu'une partie importante de l'éducation consiste pour

¹ - Rappelons ici, pour éviter l'anachronisme, que le dialogue rapporté dans le *Protagoras* de Platon – dialogue mettant aux prises Socrate et Protagoras – s'est en fait déroulé cinq ans avant la naissance de Platon (vers 433 avant J.C.).

chacun à être un connaisseur en poésie¹». En cela, le point de vue protagorassien se démarque de l'attitude socratique, puis ultérieurement platonicienne, qui se manifeste par une réticence vis à vis du poétique. Dans son ouvrage sur les grands Sophistes, Jacqueline de Romilly a rendu justice à ces derniers, en rectifiant l'image péjorative que l'Occident a très longtemps véhiculée à leur sujet et en rappelant l'impact de leur apport sur la civilisation occidentale actuelle : « (...) Ils ont été les premiers à dispenser, en vue d'une vie pratique, un enseignement intellectuel – comme cela se fait encore aujourd'hui. Ils lui ont donné la forme d'un enseignement par la rhétorique : c'était nouveau aussi, et cela fit aussi scandale ; or cela a aussi duré jusqu'à nous. Ils ont fondé les procédés de la rhétorique (...) ; Pour mieux apprendre à bien parler, ils se sont interrogés sur le langage et ont tenté de mettre de l'ordre dans l'étude, jusqu'alors inconnue, de la grammaire. (...) Tout, entre leurs mains, est devenu *technè* ; et toutes ces *technai*, ou sciences humaines, qui étaient neuves, sont celles que l'âge moderne a reprises et approfondies. Tout : ils ont tout essayé, créé, inauguré²».

Ce passage qui, plus qu'une apologétique, est une juste reconnaissance des apports ingénieux et courageux des Sophistes, prouve si nous le recoupons avec l'affirmation de Protagoras telle que rapportée plus haut, que les sophistes – premiers penseurs et théoriciens de l'ère antique – ne professaient pas une vision séparée, discontinue du savoir. Celui-ci est au contraire conçu comme un ensemble d'aires toutes plus ou moins reliées les unes aux autres – pensons, par exemple, au rôle de la musique dans l'éducation de la *païdéia* grecque – et dont l'ensemble constitue ce savoir universel, encyclopédique qui est l'idéal de connaissance sophiste. Ces

¹ - Platon, *Protagoras*, Nathan, 1993, p.55 (339a).

² - J. de Romilly, *Les Grands Sophistes dans l'Athènes de Périclès*, Ed. de Fallois, 1988.

derniers n'étaient donc pas vraiment des « magiciens », comme le prétendait Platon, mais des penseurs qui avaient peut-être le défaut de trop croire en leurs possibilités rationnelles et intellectuelles, et surtout qui n'étaient pas, dans leur réflexion même, obnubilés par la préoccupation du Vrai.

Quoi qu'il en soit, l'exposé du point de vue sophiste sur la question des liens entre rhétorique et poésie aura permis du moins de faire sentir les liens profonds qu'entretenaient les deux systèmes, sinon de rappeler que, contrairement à ce que l'on pourrait en penser à l'heure actuelle, les deux domaines étaient loin d'être antinomiques. Dans « Rhétorique et littérature », Michel Beaujour précise :

« ...la rhétorique *précède* la littérature, dans tous les sens de ce verbe. Elle la précède historiquement (s'il est vrai que la littérature, en tant que telle, est une institution récente), mais elle la précède surtout ontogénétiquement, pour ainsi dire, dans la mesure où l'apprentissage rhétorique fut commun à toute la classe de ceux qui, de par leur position sociale, étaient susceptibles, avant l'avènement de la littérature, de devenir (...) des orateurs ou des poètes, c'est-à-dire des producteurs de textes non purement fonctionnels destinés à transcender les situations pragmatiques censées les avoir suscitées. »¹

Rappelant la signification de « rhétorique » et de « poétique », Paul Ricoeur souligne leur origine commune : « *Poïesis*, si l'on revient encore une fois à Aristote, veut dire production, fabrication du discours. Or, la rhétorique n'est-elle pas aussi un art de composer des discours, donc une

¹ - Dans De la Métaphysique à la rhétorique, édité par Michel Meyer, 1986, p. 159.

poiesis ? »¹ En outre, le cours de notre analyse nous mènera ultérieurement à poser la problématique du Vrai telle qu'elle se présente à la lecture des poèmes persiens. Or, là encore, la problématique est appelée à se complexifier et à se scinder en deux sous-problématiques: celle de la présence et du rapport au Vrai en poésie moderne, et celle du lien épineux entre rhétorique et vérité. C'est à ce point de résolution de la problématique que nous évoquerons la pensée d'Aristote d'une part, mais aussi celle de Protagoras² d'autre part, en tant que premier philosophe à soutenir que, sur chaque sujet, l'on pouvait adopter deux points de vue différents et même contradictoires. Il est en effet le premier penseur attesté de l'Antiquité à avoir introduit cette réflexion prémisse de notre modernité, à savoir la notion de relativité: « l'homme est le module et la mesure de toute chose³ ». Comment ne pas repenser à cet aphorisme surprenant au Vème siècle avant J.C. – à l'ère des Dieux – lorsqu'on lit le credo persien déclamé dans la laisse liminaire de Vents III, 4 :

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

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

Ce rapport aux présocratiques semble ainsi se poser comme une affinité de plus en plus évidente. Nous y reviendrons, comme nous l'avons dit, dans un volet ultérieur.

¹ - « Rhétorique - Poétique - Herméneutique », De la Métaphysique à la rhétorique, édité par M. Meyer, Ed. de l'Univ. de Bruxelles, 1986, p. 147.

² - Rappelons que P. Valéry fait l'éloge de Protagoras dans ses Cahiers.

³ - A. Michel, La Parole et la beauté, p.216. Cf. aussi M. Aquien, Saint-John Perse. L'Être et le Nom, Champ Vallon, coll. « Champ poétique » (ouvrage publié avec le concours du Centre National des Lettres), p. 37.

Dans le cadre de cette exploration du lien ambigu entre rhétorique et littérature – et poésie – l'on ne peut éluder le point de vue cicéronien sur la question. Dans le De Oratore, Cicéron esquisse le portrait d'un « idéal oratoire », et cet idéal n'est pas concevable sans un certain sens de la grandeur ni sans un savoir universel. Sur ces qualités primitives, l'orateur peut asseoir l'élaboration de son discours. Or dans sa conception du « meilleur style », Cicéron a recours à des vertus et des exemples qui prouvent l'engagement du domaine poétique dans les préoccupations d'ordre rhétorique. Les qualités de ce meilleur style sont ainsi : « la correction (*latinitas*), la clarté (...), le *decorum* (convenance) et l'ornement¹ (...) ». L'étude des moyens frappe elle aussi par le détail des éléments formels dont Crassus, dans le dialogue, recommande la pratique maîtrisée. Ce sont « le choix des mots(...), leur arrangement (...), leur rythme (...) et le tour harmonieux (...) ». Cette introduction du rythme dans la prose oratoire, loin de faire glisser vers l'afféterie, lui confère les pouvoirs de la poésie² : imiter la Nature ».

Cependant il ne s'agit pas, afin d'aboutir à une mise en parallèle artificielle du poétique avec le rhétorique, de procéder à des réductions abusives du concept d'art oratoire ou d'éloquence, particulièrement chez Cicéron. Car celui-ci a plaidé pour une variété des styles (cette « diversité des individualités oratoires » qui souligne si brillamment Marc Fumaroli). C'est dans cette liberté de choix des styles que le penseur et orateur latin a conçu son portrait-type d'une éloquence idéale : « le grand orateur (...) se révélait vraiment tel à sa capacité de jouer sur ces trois claviers [les trois degrés de style : le *genus humile*, le *genus medium* et le *genus vehemens*] (...), sur toute l'étendue du spectre oratoire (...) ».

¹ - M. Fumaroli, *op.cit.*, p.50.

² - Ibid. C'est nous qui soulignons.

Plus tard, la récupération des techniques rhétoriques païennes par les Pères de l'Eglise pour la prédication sacrée confirmera l'intérêt d'une prise en compte et surtout d'une maîtrise de la rhétorique pour une transmission persuasive de la parole divine. Saint-Augustin aura, de ce point de vue, une influence déterminante. Pour lui, il ne s'agit pas de refuser en bloc l'héritage païen : il importe au contraire d'en saisir les composantes efficaces comme la « langue et la rhétorique¹ » pour les transposer à la cause du christianisme. Son De Doctrina Christiana est d'ailleurs « le dernier des grands traités de rhétorique latine avant la chute de l'Empire d'Occident² ». Sa doctrine accorde la part la plus importante à l'exégèse chrétienne tout en professant une certaine méfiance à l'égard des blandices de la rhétorique païenne. Dans une large mesure, Saint-Augustin est l'héritier des penseurs et philosophes alexandrins : son maître à penser fut Plotin (203-207 ap. J.C.) qui est, « dans l'histoire de la philosophie », « le plus célèbre de tous les Alexandrins³ ». Mais Plotin, tout comme Platon, n'est pas très indulgent pour l'éloquence.

A l'âge classique, cette relation va de soi, du fait même du caractère élargi que suppose l'acception du mot « poésie ». Outre le sens qu'il a aujourd'hui, il renvoie à des genres comme l'épopée ou la tragédie. Dans le chapitre consacré à la « littérature et la rhétorique », A. Kibedi Varga⁴ amorce un historique du sens même du mot « littérature », adapté aux exigences propres aux temps du classicisme. C'est ainsi que « littérature »

¹ - H.I. Marrou, Histoire de l'éducation dans l'Antiquité, Seuil, 1948.

² - M. Fumaroli, *op.cit.*, « Le 'Ciel des Idées' rhétorique », p.70-71.

³ - Pierre Van Rutten, « Les Alexandrins et Saint-John Perse » dans Saint-John Perse. Les Années de formation, textes réunis par Jack Corzani, CELFA, L'Harmattan, 1996. (Actes du Coll. de Bordeaux, mars 94), p.134.

⁴ - A. Kibédi Varga, Rhétorique et littérature. Etude de structures classiques, Didier, 1970, p.8.

se met à désigner à l'époque « tout discours travaillé » (poésie, théâtre, roman, plaidoyer, histoire, physique, etc). Entre ces genres de discours et l'éloquence se tissaient donc des relations plus ou moins différemment codifiées, mais des relations très étroites. L'auteur spécifie à ce propos : « Si le concept de 'littérature' englobait tout discours travaillé et soigné, celui de 'poésie' recouvrait - sauf le roman, peu estimé, et quelques genres mineurs en prose - à peu près tout ce que, de nos jours, on appelle littérature ». La « poésie » de l'époque classique était ainsi beaucoup plus du côté de la tragédie ou de l'épopée que de la « poésie » au sens où nous l'entendons aujourd'hui. En outre, la « 'poésie' » était (...) un discours plus travaillé et plus orné que l'histoire ou l'éloquence ; elle se distinguait de ces genres en prose par un emploi plus fréquent et, comme on disait à l'époque, plus 'hardi' des images et des métaphores, et par la versification. Somme toute, la poésie fut donc ce qui se surajoute à la prose, une 'difficulté' technique supplémentaire pour l'artiste ». On sait la fortune de ce type de définition, qui sera discuté et contesté à l'époque moderne lorsqu'il s'agira de définir les paramètres de la poéticité (R. Barthes, J. Cohen).

C'est là où le poète – ou celui qui aspire à l'être – nécessite de faire appel au savoir rhétorique. L'acquisition et l'habileté dans le maniement des moyens de l'éloquence doit, au vu de ce qui vient d'être rapporté, précéder l'habileté poétique. Le poète accompli est donc celui qui aura assimilé l'enseignement rhétorique qui lui aura été dispensé, qui en aura compris l'intérêt et contourné les pièges et les excès. Là encore, aucune péjoration ne vient ternir le prestige du terme « rhétorique ». Au contraire, celui-ci vient définir, à juste titre, le soubassement technique et psychologique exigé par toute velléité d'adresse de discours à un public.

Art oratoire, la rhétorique implique –comme tout art – de s’adonner à des exercices de virtuosité dont l’objectif ultime est de reproduire et d’assurer l’élan naturel et « spontané » d’une parole spécifique : querelleuse, élogieuse, véhémence. Mais il faut rappeler que c’est sa nature prescriptive qui, plus tard, a contribué à l’associer à une image de contrainte rigide – image par ailleurs nourrie par l’utopie romantique d’une écriture « a-rhétorique ». Pourtant, le combat historique est évident. Citant Escarpit, Kibédi Varga confirme : « Le concept de ‘littérature ‘ est récent (...), mais il a toujours existé un concept double : celui de ‘poésie’ et celui d’ ‘éloquence’. Pendant très longtemps la poésie et l’éloquence sont les deux seules formes de littérature existantes ».

Il est donc essentiel de préciser, à ce point de l’étude, que la nécessité d’une justification de l’existence de ce lien entre rhétorique et poésie est une nécessité toute moderne. En d’autres temps elle eût semblé incongrue et déplacée. C’est donc partant des réflexes naturels d’un lecteur de poésie moderne - d’un lecteur de Valéry, d’Apollinaire, de Reverdy ou de Ponge – que cette explicitation historique, qui inclut une recherche « généalogique », s’impose. Une autre raison tient aussi à la nature formelle, aux structures et aux intonations générales de la poésie persienne. Notre hypothèse tient en effet à ce que ce type d’écriture entretient des liens évidents – parfois latents – avec les catégories rhétoriques. Car cette écriture n’est pas comparable à ces poèmes de la fragilité, de la précarité que sont certains textes de la modernité poétique, à l’instar de ces petits poèmes d’une simplicité déroutante, humbles et courts, comparables au

haiku japonais, composés par Jean Follain¹. Là siège une forme de condensation, de concentration de la beauté expressive qui est peut-être elle-même une autre forme de rhétorique : l'expression du sublime n'admet-elle pas d'ailleurs une variante fulgurante, *spasmodique*, presque extatique ?

Le romantisme aura raison de cette interaction heureuse et fructueuse entre les deux domaines. La Réponse à un acte d'accusation de Hugo sonne le glas d'une gestion consciencieuse et lucide des mécanismes et des stratégies rhétoriques en action dans le texte poétique. Evidemment, il n'est pas besoin de souligner que ni le prétendu souci de spontanéité ni la quête effrénée – et fallacieuse – du naturel à tout prix n'empêcheront les grands écrivains, lesquels ont tous reçus une solide formation scolaire de rhétorique, de pratiquer et d'appliquer, avec la virtuosité et le talent que l'on sait, cela même sur quoi ils jettent l'anathème. Mais ils refusent de se représenter la poésie « encombrée » de l'armature archaïque de la rhétorique. L'ère de la liaison harmonieuse et réussie entre le poétique et la rhétorique était révolue. En cultivant le mythe du poète inspiré, du génie comme étincelle reçue comme une révélation et non comme le résultat d'une part de travail fondamentale, l'écrivain romantique rompt avec des siècles d'une tradition de compagnonnage parfois houleux mais dont certains fruits sont d'une beauté rare. Baudelaire, dont la situation par rapport au XIX^{ème} siècle français est quelque peu marginale, saura, lui, reconnaître que « les rhétoriques et les prosodies ne sont pas des tyrannies inventées arbitrairement, mais une collection de règles réclamées par l'organisation même de l'être spirituel. Et jamais les prosodies et les

¹ - Nous pensons particulièrement à un recueil de J. Follain qui s'intitule Exister, et qui nous semble être aux antipodes de la poésie persienne, de par les choix formels qui y sont opérés et qui engagent la facture du poème.

rhétoriques n'ont empêché l'originalité de se produire distinctement. Le contraire, à savoir qu'elles ont aidé l'éclosion de l'originalité, serait infiniment plus vrai¹ ». On perçoit bien ici l'audace d'une telle profession de foi esthétique à une époque dominée par l'idéal d'ostracisme du poète-prophète, recevant l'inspiration comme une fulguration divine.

La position de Saint-John Perse est, quant à elle, très ambiguë. Car lui aussi se compose, avec une aisance bien assumée, un personnage de poète ténébreux et mystérieux, à l'*ethos* hiératique et aristocratique. En lisant ces déclarations haineuses et méprisantes à l'encontre de la complaisance oratoire, ou d'un verbal qui serait phagocyté par le profilage du rhétorique, et pour peu que l'on ait connaissance du personnage au travers de sa Correspondance et de ses nombreux témoignages littéraires, on comprend mieux que le poète préfère transmettre à son public une image de lui plus idéaliste, l'image d'un Poète né pour être poète, et non le profil plus mesquin et plus humble d'un « arrangeur de vers » ! Il n'en demeure pas moins que toute son écriture semble – jusqu'à un certain point que nous prendrons soin ultérieurement de fixer – « portée » par un élan rhétorique, du moins par une motivation oratoire (liée, comme nous le verrons, à un genre précis), saturée à certains endroits de figures dont la fonction est, très souvent, une fonction subordonnée à l'oratoire. Sans aller jusqu'à vouloir coûte que coûte démontrer une « rhétorisation » du texte persien, comme c'était le cas pour la poésie classique, il y aura lieu en revanche de faire valoir les traits rhétoriques pertinents à l'œuvre dans les recueils.

Un autre critère pour l'appréhension de la relation entre les deux domaines sera nécessairement celui de l'enseignement rhétorique qui fut dispensé aux futurs grands écrivains. Nous avons rappelé, s'agissant de

¹ - Ch. Baudelaire, *Salon de 1859*, « Le Gouvernement de l'imagination ».

Saint-John Perse, le rôle de ces années de formation au lycée de Pau¹ qui furent décisives dans la constitution de la personnalité d'écrivain du futur Prix Nobel. J. Gardes Tamine² et Nicolas Castin³ ont éclairé pour nous cette relation intellectuelle, bâtie aussi bien sur l'imitation que sur la distanciation, unissant Saint-John Perse et ses prédécesseurs ou latins : « On ne saurait nier le rôle fondateur et structurant de la culture latine dans l'apprentissage puis la pratique poétique du jeune Alexis Leger⁴ ». Que cette influence se manifeste par l'apposition d'épigraphes latines à l'orée des textes ou par une « position directement active » des « grands Aînés latins » « dans la structuration poétique de la page⁵, le rapport de Saint-John Perse à la langue et à la culture antiques et latines est un rapport privilégié. C'est particulièrement au contact des références et des mythes de la latinité ou de l'hellénité qu'il élabore son propre univers, déconstruisant les données culturelles et historiques pour en dégager sa propre figure. L'intérêt pour la rhétorique comme art, de même que pour les formes prosodiques typiquement latines a aussi été mis en exergue par N. Castin. J. Gardes Tamine a quant à elle mis en lumière les emprunts persiens aux thèmes et aux mots des philosophes, historiens et orateurs de la latinité. Par-delà les influences habituellement décelées de philosophes modernes, tels que Spinoza ou Nietzsche, elle s'est appliquée, à travers le ratissage du fonds gréco-latin de la bibliothèque personnelle du poète, à restituer les traces du legs latin – en particulier Salluste et Tacite – dans les tournures et les inflexions adoptées dans l'écriture persienne : « Sa lecture minutieuse du Dialogue des Orateurs montre en effet qu'il était

¹ - Saint-John Perse, Œuvres complètes, cf., Biographie p. XII.

² - « Saint-John Perse et les historiens latins », dans *Souffle de Perse* 5/6, juin 95, pp.17-27.

³ - « Saint-John Perse et les poètes latins : épigraphes et 'métrique interne' », dans *Souffle de Perse* 5/6, juin 95, pp.7-16.

⁴ - Nicolas Castin, *op. cit.*, p.7.

⁵ - *Ibid.*, p.12.

particulièrement attentif aux conditions d'épanouissement de l'éloquence et de la poésie ¹».

Avant de poursuivre cette analyse de la problématique reliant le rhétorique au poétique, il convient de procéder à une mise au point sur le sens des termes. Nous avons vu qu'à l'ère classique, le terme de « littérature » était une désignation de type hypéronymique, c'est à dire générique, englobant toutes les formes de « discours travaillé ». Parallèlement, et toujours relativement à la même période, la poésie – elle-même hyponyme de « littérature » - constitue le terme consacré pour référer à un type général de discours englobant le théâtre , l'épopée et la poésie proprement dite (ce que nous entendons *aujourd'hui* par poésie). A. Kibédi Varga explique avec raison que « poésie » désignait au XVIIème siècle à peu près tout ce que, de nos jours, on appelle littérature ²», c'est-à-dire au fond les genres littéraires, mis à part le roman.

Pour la poésie moderne contemporaine, la perspective est évidemment tout autre. D'abord, la poésie est justement le genre qui semble le plus paré d'une protection anti-rhétorique, ou en tout cas qui est, aux yeux de la plupart des lecteurs, le plus incompatible avec l'idée que l'on se fait généralement de la rhétorique : celle d'un vaste et complexe appareil d'artifices creux et inutiles. La poésie moderne, à première vue, est donc à lire comme une anti-rhétorique : libre, spontanée, fulgurante, elle semble se refuser toute exploration ayant pour objectif la mise à nu de mécanismes d'écriture rhétoriques. Dans sa forme même, derrière cette liberté et cette distance qu'elle a souvent prises par rapport à la contrainte métrique, elle est rétive à tout regard, à toute perspective de lecture qui pourrait

¹ - J. Gardes-Tamine, *op. cit.*, p.25.

² - A. Kibédi Varga, Rhétorique et littérature. Etudes de structures classiques, Didier, 1970, p.8.

précisément mettre en cause – par le dévoilement de ficelles internes – cette spontanéité, cette fraîcheur qui n'est parfois justement, et paradoxalement, qu'un effet rhétorique. Comment justifier alors le parti-pris d'un tel type de lecture appliqué à l'œuvre poétique persienne ?

Ce parti pris constitue à la fois un choix réfléchi, et un risque. Le choix s'est précisément porté sur un texte qui, à de très nombreux niveaux, autorise et même requiert un décodage des ressources ou des structures rhétoriques. La mise en évidence du caractère opératoire de ces concepts, de ces structures contribuera – c'est ce que nous nous efforcerons de montrer tout au long de ce travail – non seulement à un enrichissement de la signification du poème, mais également à un infléchissement méthodologique de la direction traditionnellement empruntée par la critique. Ainsi, se préoccuper des choix rhétoriques à l'œuvre dans un texte poétique contemporain revient en fait à adopter deux démarches qui nous semblent essentielles dans la perspective qu'elles ouvrent. D'une part, cela implique non seulement une focalisation sur l'ordre linguistique du poème mais aussi et surtout une « réconciliation », ou une procédure de recoupement de cet ordre linguistique avec les données et les éléments non linguistiques dont le texte est quand même le support. En d'autres termes, cette lecture par le biais du canal rhétorique fait de la prise en compte des modalités énonciatives, génériques et pragmatiques – pour ne citer que celles-ci – un souci majeur dans l'exploration critique. D'autre part, et cette deuxième démarche découle de la première, il faudrait considérer que la lecture rhétorique que nous proposons passe absolument par un « réélargissement » du concept de rhétorique dont la réduction ne nous paraît pas représenter une fatalité irrémédiable. Même si la poésie a très souvent et très longtemps été considérée comme le domaine par excellence du règne des figures, il importe pour nous de signaler que nous nous

situons dans une optique non de « rhétorique restreinte » mais de rhétorique susceptible, par la médiation d'une application textuelle pertinente, de retrouver une envergure féconde. Là cependant siège le risque auquel la lecture peut se trouver confrontée : celui d'un élargissement artificiel, qui serait davantage le produit d'une volonté critique de réhabilitation que le résultat d'une évidence générée par le texte. Il nous semble en tout cas primordial, quoi qu'il en soit, de réactiver à la lumière des apports de la linguistique moderne, les noyaux de construction et de réception d'un discours que nous propose l'art de la rhétorique. Cet héritage antique et classique doit être pris en compte, non seulement parce qu'il est partie intégrante des modèles d'écriture occidentaux, et en l'occurrence français, mais aussi parce qu'il enrichit et densifie considérablement, à notre sens, l'approche que l'on peut avoir du texte littéraire, et en particulier du poétique. Enfin, les récentes évolutions de la théorie stylistique, qui emprunte beaucoup à l'esthétique et à ses méthodes - l'ouvrage de G. Molinié, Sémiostylistique : l'effet de l'art (1998) explore une « intersémiotique des arts¹ » - ne sont pas sans rappeler la conception pluridisciplinaire du système rhétorique, qui conçoit d'intégrer aussi bien l'art musical que la peinture dans la perception – et la réception – générale de l'œuvre poétique. De plus, certains outils de lecture rhétorique ont fait leurs preuves de viabilité sur d'autres supports que le texte écrit littéraire : « L'on a pu dire, à propos du système esthétique de l'abbé Du Bos², que, le plus souvent, sa démonstration porte au même titre sur le 'discours oratoire', sur le 'poème' et sur le 'tableau', quand ce n'est, aussi, sur la

¹ - Dominique Combe, « 'Là où il y a style il y a genre'. La Stylistique des genres », *Langue française* 135, sept. 2002, p.34.

² - L'abbé Jean-Baptiste Du Bos est un historien, critique et diplomate français de la fin du XVII^eme et du début du XVIII^eme siècles. Ses *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* (1718) fondent l'idée du relativisme esthétique.

musique, ou sur la danse ¹». De cette étroite interpénétration des arts, la rhétorique avait une conscience affirmée qui lui permettait d'en proposer une vision syncrétique: des figures telles que l'*ekphrasis* ou l'hypotypose sont la preuve de telles interférences.

Si la poésie persienne semble se prêter volontiers à une analyse de type rhétorique, c'est peut-être aussi parce qu'elle fait une part importante, parmi ses diverses composantes, au récit, à la narration, et par extension, à des éléments formels qui sont souvent appréhendés par rapport au récit, comme par exemple la description. Loin d'être une simple particularité du poème persien, cette présence du récit a des répercussions majeures sur l'évaluation critique du texte poétique, sur la définition de sa nature générique et sur son statut même au sein de la poésie contemporaine. Si autrefois, le récit était étroitement imbriqué dans la poésie – à travers le genre de l'épopée en particulier – sans jamais être perçu comme une antinomie du poétique, l'étalement banal du narratif a désormais signifié, avec l'avènement de la poésie moderne, l'absolue antithèse de la condensation du poème. Cette nouvelle « poétique » de la poésie a été remarquablement explicitée et discutée par Dominique Combe dans son ouvrage Poésie et récit (Une rhétorique des genres²). Celui-ci fait endosser à Mallarmé la responsabilité de cette incompatibilité du récit et de la poésie : « La poétique mallarméenne (...) exclut le récit, voué à l' *universel reportage*, au nom d'une parole *essentielle* ».

L'idéal de la poésie « pure », de cette « parole essentielle » ressortit ainsi du mirage d'une poésie sans artifice, émanation spontanée et pur

¹ - A. Kibédi Varga, Les Constantes du Poème. Analyse du langage poétique, Picard, 1977, p.195.

² - D. Combe, Poésie et récit. Une rhétorique des genres, José Corti, 1989 (publié avec les concours du C.N.R.S.)

langage prolongeant le mythe d'une langue primitive – ce « langage des fleurs et des choses muettes » baudelairien. Il ne s'agit donc plus ici de narrer ni de décrire : le rejet du didactisme et du récit dans la poésie est consommé à partir de la fin du XIX^{ème} siècle, et il est cautionné par des penseurs tels que Sartre qui affirmera en 1948 dans Qu'est-ce que la littérature ? que « si le poète raconte, explique ou enseigne, la poésie devient prosaïque, il a perdu la partie ¹ ».

Seulement, et sur le constat d'un retour du narratif dans le poétique – et pas uniquement dans le domaine poétique – D. Combe expose le changement de la donne consécutif à la nouvelle tendance signalée antérieurement. Sa perspective est celle d'un questionnement de ces incompatibilités intergénériques (pourquoi, par exemple, cette « exclusion du récit » dans la poésie française pendant près d'un siècle ?) et de l'implication des cloisonnements, ou des interférences, qui en découlent pour la définition typologique des genres littéraires. Par rapport à cette réflexion passionnante, notre propos sera plutôt axé sur les interactions spécifiques qui se tissent dans l'œuvre persienne entre le poétique et certaines formes rhétoriques comme la description. C'est cette « infiltration » du poétique par des modalités qui ne sont nécessairement définies en rapport avec lui qui nous a intéressé. En particulier, le texte persien nous a semblé présenter des affinités, aussi bien dans ses choix formels que thématiques, avec certaine poésie descriptive du XVIII^{ème} siècle.

¹ D. Combe, *op.cit.*

II/ La poésie descriptive.

Cette inflexion du poétique vers le descriptif peut à plusieurs égards paraître troublante, et de plus problématique : comment en effet concevoir un genre « hybride » qui réunirait un double ensemble de composantes, celui du poétique proprement dit, et celui du descriptif répondant à ses critères particuliers ?

D'emblée, l'insertion de la description dans le poétique pose le problème de l'objectif même de la littérature, et plus spécifiquement de la poésie. Si l'on admet que la poésie est inscrite dans ce « pragmatique purement littéraire ¹ », où la visée persuasive est mise en veilleuse, et que donc tous les « traits de hauteur d'expression » se trouvent investis dans le sens escompté du poème, l'ancrage de la description dans une telle perspective doit être explicitement motivé. Même si la description n'a pas seulement une fonction argumentative mais aussi esthétique - parfois purement « délectative » - elle est généralement plus attendue dans un contexte générique narratif qu'à l'intérieur d'un poème. Or, en ce qui concerne la poésie persienne, le narratif a une présence confirmée dont témoignent plusieurs modalités du style, et en particulier ce tissage polyphonique qui approfondit la perspective énonciative du poème, contribuant ainsi à tracer les contours originaux de l'œuvre. Pour en revenir à la description, celle-ci peut parfaitement, comme nous l'avons suggéré, emprunter la voie de la visée argumentative, comme elle peut être au service d'une esthétique du portrait, de l'éthopée ou encore de l'*ekphrasis*. Par cette dernière, elle permet même l'introduction de la peinture et des arts de manière plus générale dans la littérature et la poésie, prouvant la

¹ - M. Aquien et G. Molinié, *op. cit.*, p.185.

polyvalence de celle-ci. En fait, et par ce biais, surgit une autre notion problématique : celle de la valeur mimétique de la poésie.

En effet, la conception de la description comme partie mobile rattachée à la narration ainsi que le prescrit la rhétorique antique soulève la question de la représentation en littérature. La description suppose un lien avec le réel qu'il convient de définir, ce lien pouvant être plus ou moins étroit, et la représentation plus ou moins fidèle au modèle qu'elle est censée reproduire. Cette connexion de la description à la mimésis ne se comprend d'abord que par rapport à la théorie aristotélicienne d'une part, qui recommande l'imitation, et d'autre part à la notion d'évidence : le discours se doit de montrer, de « faire voir ». Son effet sur le lecteur doit être celui d'une *possibilité* de se figurer la représentation. Le lien avec la vue, et par extension avec l'art pictural¹, révèle à son tour un enchaînement de connexions notionnelles. C'est ainsi que la nécessité de « faire voir » (qui rejoint également celle de « mettre sous les yeux ») va amener à l'émergence d'une autre nécessité, qui – successivement ou simultanément – en constitue le corollaire : celle de la propriété, de cette *orthopéïa* désignant chez Protagoras le souci de faire coïncider de la manière la plus précise et la plus juste possibles le mot avec la chose qu'il représente. La triade « description – évidence – propriété » est alors au centre des problématiques de la représentation, que celle-ci soit imagée ou discursive. Les deux modalités sont d'ailleurs étroitement liées, dans la mesure où l'aire où nous nous situons est celle du langage. D'ailleurs, toute la

¹ - Il faut rappeler ici que ce lien s'exprime d'abord en relation avec le vers fameux d'Horace (*Art Poétique, Épître aux Pisons*) « *Ut pictura poesis* ». Cet adage, qui rappelle celui de Simonide (« La poésie est une peinture parlante et la peinture une poésie muette) a par la suite signifié l'interaction des deux arts. A partir de la Renaissance, il a été lu dans les deux sens, car à l'origine, l'adage d'Horace se voulait une promotion du pictural – dont le statut était celui d'un genre mineur – par rapport au parangon absolu : la poésie. Dans le sens « inverse », l'expression horacienne implique pour le genre poétique qu'il soit apte à construire une représentation, à « mettre sous les yeux » au même titre que la peinture. Le territoire de rivalisation du peintre et du poète sera de ce fait, en poésie, le domaine de la description.

rhétorique antique s'accorde à reconnaître dans cette notion d'*évidence* un pôle vectoriel du dire: à la fois outil cognitif, didactique et modalité de la *lexis* (de l'élocution), l'évidence restitue la correspondance entre discours et monde extérieur, tout comme elle permet la transformation de « l'auditeur/lecteur en spectateur ». Dans une étude décisive sur ce concept, Claude Calame¹ en expose les enjeux et les subtilités. Pour lui, l'évidence n'a pas seulement partie liée avec la description (relation qui, selon lui, n'est apparue que tardivement, vers le Ier siècle après Jésus-Christ) en tant que « monstration² » de la réalité mais aussi avec l'image qu'elle est susceptible de stimuler dans l'esprit du lecteur/auditeur/spectateur, autrement dit avec la vision – et non plus uniquement la vue : « De manière à vrai dire plus sophistiquée, le célèbre traité consacré au Sublime et attribué à Longin rattache l'évidence à la faculté de produire des images, « des apparitions ». Par l'étonnement dans la poésie, (...), on cherchera à provoquer chez les auditeurs un état d'enthousiasme, c'est-à-dire de possession, induisant la vision à partir de la parole ». Ce pouvoir consistant à « mettre sous les yeux » suppose donc à la fois au langage une fonction réfléchissante du monde référentiel, et une fonction « déconnectante », déformante en quelque sorte puisqu'elle débouche sur une « représentation » fictive, sublimée – presque une fantasmagorie – qui n'a plus rien à voir avec la réalité dans le cas de figure extrême. Si l'on suit cette logique, l'*ekphrasis* ou encore toutes les figures (ou tous les types de discours participant de ce principe rhétorique d'« évidence » ou de « visibilité » ne sont plus considérés comme relevant du seul ressort de la description. D'ailleurs, si l'on considère que la notion d'évidence induit

¹ - Claude Calame, « Quand dire c'est faire voir » dans *Etudes de lettres*, « Relectures de la rhétorique », revue de la Faculté des Lettres (Univ. de Lausanne), oct-déc. 1991.

² - Cette spécificité est au cœur même de la rhétorique en tant qu'elle est envisagée comme « art de bien dire » : « *Bene dicere* : bien dire, cela équivaut en latin à bien montrer, à bien se montrer, selon la racine **deik*, **dik*, que l'on retrouve dans le grec *deiknumi*. (...) » (M. Fumaroli, *op.cit.*, p.IV).

systematiquement la fonction visuelle, cette fonction serait d'une telle présence qu'elle en éclipserait même la fonction langagière, ce qui nous mettrait dans une situation curieusement paradoxale, le langage créant lui-même ce qui pallierait à sa propre défaillance : « Inséré dans une théorie de la connaissance, le concept de l'évidence est par excellence le moyen qui permet de faire l'économie du recours au langage. Concept antirhétorique s'il en est ! »¹. Enfin, quand on sait que l'une des causes citées pour expliquer le déclin de la rhétorique est l'avènement du règne de l'évidence², cette mise en relief de la perception visuelle dans la construction du discours littéraire en rhétorique antique et classique paraît assez paradoxale... L'évidence mathématique et logique a pris le pas sur une évidence d'ordre plus sensoriel, plus affectif.

Pour compléter cette approche du descriptif dans ses interactions avec le poétique, il convient d'en passer aussi par une définition de l'exercice descriptif lui-même. Ce « lieu », puisqu'il en est un, est susceptible en certaines de ses formes – comme le portrait – d'être envisagé dans une relative autonomie par rapport à ce à quoi il est traditionnellement rattaché : la narration³. Lorsqu'on se situe dans ce « pragmatique purement littéraire⁴ », et qu'ainsi l'on se trouve dans une perspective plus esthétique et poétique que véritablement rhétorique, la description est alors en prise avec une optimisation des valeurs du *placere* et du *movere*. Cette optimisation atteint peut-être d'ailleurs son point culminant dans

¹ - C. Calame, *loc. cit.*, p.8.

² - Ch. Perelman, *L'Empire rhétorique*, Vrin 1997, p. 21 (Cité par J.-F. Bordron et J. Fontanille, *Langages* 137, Mars 2000, « Sémiotique du discours et tension rhétorique », p. 3)

³ - Dans son introduction au *Dictionnaire de rhétorique*, G. Molinié rattache « l'émergence du littéraire sur fond de rhétorique » à l' « autonomisation progressive de certaines parties du *discours* : la plus naturellement exposée à ce genre de sort est évidemment la *narration*, qui avec ses composants de récit et de description peut aisément s'émanciper et jouer un rôle à finalité propre. Cette finalité propre s'extrait de la pragmatique argumentative, se déconnecte du but de persuasion ou de manipulation, pour ne plus viser que le plaisir ».

⁴ - M. Aquien et G. Molinié, *op.cit.*, p.185.

l'ekphrasis, qui implique l'interaction de deux systèmes esthétiques différents, ce qui contribue à majorer l'effet final escompté, qui, là encore, est un effet générateur de représentation (*ut pictura poesis*) Mais la description peut aussi intégrer la composante essentielle du *docere* et s'inscrire alors dans une pragmatique du cognitif. C'est particulièrement, comme nous allons le voir, le cas de la poésie descriptive du XVIIIème siècle, souvent – et malencontreusement – négligée et méconnue.

La simple évocation de l'existence d'une poésie au XVIIIème siècle relève, en elle-même, d'une gageure. La tradition critique a, en effet, proclamé – depuis le XIXème siècle plus précisément – l'inexistence attestée de ce genre au siècle des Lumières. Dans sa Préface à l'Anthologie de la poésie française du XVIIIème siècle, Michel Delon le rappelle, ce qui n'est pas le moindre des paradoxes pour un recueil de ce genre : « L'affaire semblait entendue et le procès sans appel : le XVIIIème siècle serait un âge sans poésie. Sainte-Beuve proclame la « ruine complète » de l'école de Delille et Gustave Lanson déclare « partie morte » toute la production poétique entre Racine et Lamartine ¹ ». Face à ce glas sonné du poétique, la position de l'anthologiste est délicate : comment stimuler la curiosité du lecteur pour cette période de l'histoire littéraire française et surtout comment venir à bout de ce préjugé d'insipidité et d'artificialité qui a souvent circulé – et qui d'ailleurs a encore cours aujourd'hui, du moins dans le milieu du public amateur – au sujet de cette poésie ? Au XXème siècle encore, André Gide « réduit à la portion congrue » ce XVIIIème siècle dans son Anthologie à la poésie française (1949). Tout semble se passer comme si l'éclat des Lumières philosophiques avait contribué à

¹ - Anthologie de la poésie française du XVIIIème siècle, Gallimard, 1997, éd. de Michel Delon, 521p.

éclipser la part poétique du siècle, la philosophie de la raison entraînant une débâcle du poétique.

Cette débâcle - si tant est qu'il y en ait une - ne correspond, en tout cas sur le plan de la production quantitative, à aucune réalité attestée. D'ailleurs l'argument du quantitatif est en lui-même une péjoration déguisée : pense-t-on à dénombrer la quantité de textes produits par Baudelaire ou Hugo et par extrapolation à juger de leur « qualité » en fonction du premier critère ? Nous adopterons donc cet argument comme un paramètre liminaire permettant, déjà, de témoigner, à la charge des détracteurs de ce genre au XVIII^e siècle, de sa réalité effective. Cette réalité fut cependant, et malencontreusement, davantage associée au mécanisme académique d'un art versificateur qu'à l'authenticité naturelle qui est celle du génie poétique : « On rimait alors, voire rimait, sans atteindre la poésie véritable ». Seul André Chénier - exception confirmant implacablement la règle - a droit, souligne M. Delon, à une reconnaissance de la postérité. En fait, l'expression poétique telle qu'elle est pratiquée au XVIII^e siècle - est-ce d'ailleurs vraiment un genre¹ ? - rebute ou du moins dérange le lecteur moderne parce qu'elle ne procède pas vraiment d'un alignement sur la poésie lyrique tel que nous y a habitué le romantisme. C'est donc un autre *style* poétique qui est à l'œuvre dans les écrits du XVIII^e siècle, et dont les particularités sont, somme toute, assez diverses.

¹ - « Cette poésie (...), au XVIII^e siècle, n'est en rien un genre, comme aujourd'hui, entre le théâtre et le roman, mais constitue un mode d'expression, susceptible d'être utilisé sur la scène aussi bien que dans un récit ». (*op.cit.*, p.9).

A/ Poésie descriptive et éloge de la nature.

Comme nous l'avons évoqué précédemment,, cette poésie tisse des liens privilégiés avec la peinture, mais aussi avec la musique. Elle s'allie de ce fait les modalités du descriptif qui suppose les évidences visuelles: en cela, elle est fidèle au tracé aristotélicien : « Aristote ouvre la Poétique en expliquant dans un détour par la peinture le fondement mimétique de la poésie ¹ ». En outre, elle tient à la fois de la poésie didactique antique (« qui utilisait les ressources mnémotechniques du mètre et de la rime pour fixer et transmettre un savoir »), de l'encyclopédisme et de la poésie sacrée². La parenté de cette dernière avec la poésie descriptive n'est plus à prouver : chanter l'ordre divin passe nécessairement par une célébration de la diversité du monde, qui est l'image même de l'unité divine. C'est cette diversité qui est l'objet de la poésie descriptive et qu'elle s'applique à mettre en mots, à ordonner par le truchement à la fois classificatoire et sublimant du langage. A. Kibédi Varga souligne cette universalisation de l'objet du discours apologétique : « L'éloge ne s'adresse pas nécessairement à des personnages illustres (...), mais encore aux phénomènes de la nature (...). De la poésie religieuse qui chante les merveilles de la nature à la *poésie descriptive*, de Martial de Brives à l'abbé Delille il n'y a qu'un pas³ ».

A une époque dominée par la découverte et l'intérêt pour les ressources de la raison et de l'empirisme, l'éventail descriptif de cette poésie qui joue à recenser avec enthousiasme les données du monde sensible ouvre une brèche nouvelle dans l'appréhension du réel par le langage. Car le XVIIIème siècle n'est pas seulement le siècle du

¹ - Claude Calame, « Quand dire c'est faire voir » in *Etudes de Lettres*, oct-déc. 91, p.16.

² - Lefranc de Pompignan, Poésies sacrées (1734 et 1763).

³ - A. Kibédi Varga, Rhétorique et littérature, p.95.

rationalisme. Il est celui de l'ouverture aux colonies, du développement des voyages où s'exercent l'art naturaliste, l'observation de l'altérité géographique, ethnologique, botanique ou ornithologique, et par où se construit une conscience nouvelle de soi sculptée au contact de l'Autre. Cette naissance de l'exotisme, qui suppose des fondements politiques et économiques, s'inscrit également dans un nouveau pacte anthropologique : l'Homme n'étant plus seul, la conscience subit, par l'intermédiaire d'un cognitif convoquant les données exogènes, une révision de sa perspective. Elle sera plus que jamais saisie par rapport à une vision intégrale et non plus ostraciste. Si le poète est tenté par une poésie de recensement, de catalogue du Divers, c'est qu'il a sans doute ressenti l'aspect spéculaire de ce divers, et qu'il l'a vérifié dans son introspection intime. A l'image d'une Nature multiple, protéiforme, et par sa médiation, il esquisse les contours ontologiques de sa nature humaine, il trace par métonymie son autoportrait. On peut aisément imaginer, à plus d'un siècle et demi de distance, que Saint-John Perse se soit, lui aussi nourri de ce Divers antillais qui fut sa première image du monde. Nourri de ce qui fut vu, observé – et qui se combine dans la mémoire avec le souvenir livresque, érudit – pour en redéployer magistralement dans l'écriture une nouvelle combinatoire, comme nous le verrons de Cohorte, ou encore d'Oiseaux.

De ce vaste mouvement de taxinomie, de classification et de hiérarchisation des choses que le projet de l'Encyclopédie illustre très bien au XVIIIème siècle, la poésie s'inspire de manière éloquente : « Les articles de Diderot et de ses compagnons décrivent le fonctionnement des métiers et les richesses du monde, les volumes de planches qui suivent les donnent à voir¹ ». Mais cet enthousiasme cognitif est malheureusement souvent associé à un certain dessèchement affectif, qui correspond sans

¹ - M. Delon, Anthologie de la poésie française du XVIIIème siècle, p.9.

doute à un effacement de la dimension lyrique. Pour rendre compte de cette tendance contradictoire, M. Delon cite quatre vers éloquents du poète Chabanon¹, extraits de « Sur le sort de la poésie en ce siècle philosophique » :

« Ainsi s'est accompli ce soudain changement
D'un siècle poétique en un siècle savant
(...)
Mais tandis que l'esprit s'appliquait à connaître,
L'âme se refroidit, et perdit de son être »

Si « de tels constats entérinent une partition du savoir positif et de la verve poétique », ils permettent en tout cas de poser en termes non ambigus cette concurrence au sein-même de l'œuvre d'une dimension scientifique, cognitive et d'un battement typiquement poétique, c'est-à-dire lié à une expérience ontologique intérieure. Ce sont précisément ces deux versants que Saint-John Perse s'évertue, dans son Discours de réception du Prix Nobel, à réconcilier en réaffirmant leur source commune et leur commun objectif – cette impulsion partagée qui les porte vers l'homme : « Car l'interrogation est la même qu'ils [le savant et le poète] tiennent sur un même abîme, et seuls leurs modes d'investigation diffèrent² ». A l'idéal manifesté par André Chénier, souhaitant que Calliope

« En langage des dieux fasse parler Newton »

correspondra plus tard chez l'auteur d'Oiseaux cette tendance à intégrer dans le présupposé de l'écriture poétique, dans son vecteur même – et en

¹ - Poète, musicien et traducteur de Pindare, Michel de Chabanon (1730-1792) fut l'auteur des « *Observations sur la musique et principalement sur la métaphysique de l'art* (1779) et *De la musique considérée en elle-même et dans ses rapports avec la parole, les langues, la poésie et le théâtre* (1785).

² - Saint-John Perse, *Euvres complètes*, « *Discours de Stockholm* », Gallimard, La Pléiade.

particulier dans certaines de ses modalités lexicales – ces références au monde scientifique dans toutes les formes que celui-ci peut endosser : du géologique à l’astral en passant par l’entomologique ou le botanique. Ainsi cette poétique du divers dans ses manifestations les plus hétérogènes, voire les plus étranges et inattendues, suppose dans l’écriture persienne une osmose dynamique avec le chant « strictement » poétique, comme si ce chant était phagocyté par l’incursion invasive dans son champ de termes techniques ou scientifiques. C’est ce tissage du thème du chant avec la part technique et scientifique de cette écriture qui constitue, à nos yeux, une des particularités fondant l’originalité de la poésie de Saint-John Perse au XX^{ème} siècle, et c’est sans doute pour une meilleure compréhension du fonctionnement et des motifs de ce « tissage » que nous faisons ce détour par la poésie descriptive telle que nous l’a léguée le XVIII^{ème} siècle.

L’un des points d’alliance essentiels entre ce type de poésie et celle du Prix Nobel de 1960 tient sans doute en un nom célèbre : celui de Buffon. Auteur de la fameuse Histoire naturelle en 36 volumes (dont Saint-John Perse possédait 2 volumes dans sa bibliothèque personnelle) c’est à un autre type de « nouveau monde » qu’il invite son lecteur, ouvrant la voie au poète à des recoupements inédits. Son ouvrage n’est rien de moins qu’un fantastique réservoir de mots, d’étiquettes concrètes et stimulantes, et qui sont la trace savante d’un découpage du savoir. Ce savoir touche aussi bien la Théorie de la Terre que l’Histoire de l’Homme ou l’Histoire naturelle des Oiseaux, ou encore celle des Poissons. Mais Buffon est remarquable aussi dans le sens de sa personnalité et de l’alliance qu’il représente : celle d’un savant accompli en même temps que d’un talentueux homme de lettres : « La rencontre miraculeuse, chez lui, d’un grand naturaliste et d’un grand écrivain (« C’est la plus belle plume de son siècle », disait

Rousseau), qui émerveillait ses contemporains, éveille plutôt la méfiance, en un temps où culture scientifique et culture littéraire semblent s'être définitivement séparées¹ ». Des savants de cette stature – pensons également à Newton – ont ainsi profondément contribué à infléchir l'inspiration de ce genre original de poésie. Mais ils n'ont pas pu lui garantir cette charge d'émotion sans laquelle l'effet poétique est manqué. M. Delon a analysé très justement cet élan généreux de l'intention qui ne trouve malheureusement pas dans la langue rigide de l'époque – trop chargée de circonlocutions – un canal de transmission viable, et qui donc « se défait » par défaut de moyens. C'est peut-être cet art de la figure imposée qui a pu jouer en défaveur de cette poésie, laquelle par ailleurs bénéficia du mouvement d'encouragement à la néologie² lancé au XVIIIème siècle. Dans son Précis de Sémantique française³, S. Ullmann rappelle cette tendance soutenue par Voltaire, Rousseau et bien d'autres écrivains et savants, comme d'Alembert : « le programme d'expansion lexicale se réalise surtout par trois grands procédés : l'emprunt, les termes techniques et l'innovation (...). La vogue de la science, propagée par l'Encyclopédie, les philosophes et les salons, introduit toute une nomenclature spécialisée dans le vocabulaire du monde cultivé (...); On admet aussi la nécessité de créations nouvelles, pour emboîter le pas derrière les progrès de la science. » En particulier, la poésie didactique n'échappe pas à cet apport recommandé : des termes nouveaux entrent dans la langue, et les poètes ne se privèrent pas de les intégrer à l'œuvre qu'ils

¹ - A. Pons, « Buffon » dans Dictionnaire des littératures de langue française, de J.-P. de Beaumarchais, D. Couty et Alain Rey, Bordas, 1984, p.339.

² - « Le XVIIIème siècle, écrit le sémanticien S. Ullmann, « distingue soigneusement entre « néologisme » et « néologie ». « Dans l'usage contemporain, le néologisme est une affectation mondaine, issue de la Préciosité, et qui invente des tours guindés tout en proscrivant d'autres au nom de préjugés surannés (...) Selon le *Dictionnaire de l'Académie* (1762), la « Néologie » est un art, le néologisme est un abus ».

³ - S. Ullmann, Précis de Sémantique française, Berne, éd. A. Francke, 1969 (4^{ème} éd.), 1^{ère} éd. : 1952, p. 176.

construisaient. Mais là encore, on se heurte à un problème de décalage entre l'expression et le style de l'œuvre, ce fameux problème de la « propriété » qui est une préoccupation cruciale chez Saint-John Perse, renvoyant encore à la notion rhétorique de convenance, d'adaptation du style au sujet. S. Ullmann résume ainsi cette inadéquation désastreuse : « Le style de la poésie, surtout du genre didactique, ne resta pas à l'écart de la réforme. Mais on commit dès le début une erreur lourde de conséquences : selon la formule de M. Alexis François, 'on voulait utiliser le mot propre – tous les mots de la langue – sans pour cela porter atteinte au principe du style noble »¹. (...) Voici un exemple de ce genre d'effet produit au niveau d'un poème descriptif :

« Vous voyez ces vallons et ces coteaux déserts ;
Des différents troupeaux dans les sites divers,
Envoyez, répandez les peuplades nombreuses.
Là, du sommet lointain des roches buissonneuses,
Je vois la chèvre pendre ; ici de mille agneaux
L'écho porte les cris de coteaux en coteaux (...) »²

Dans Poètes et grammairiens au XVIIIème siècle³, Jean Roudaut propose par le biais d'une anthologie critique de la poésie au siècle des Lumières une réflexion très stimulante sur la spécificité de cette poésie si souvent décriée et reléguée au dernier plan de l'histoire littéraire. Le point de vue qu'il adopte présente pour le chercheur un grand intérêt, d'abord parce qu'il s'efforce avec beaucoup de virtuosité de réhabiliter ce volet des

¹ - S. Ullmann, *op. cit.*, p.177 ("Purisme et libéralisme lexical").

² - Extrait des *Jardins* de Jacques Delille (M. Delon, Anthologie de la poésie française du XVIIIème siècle, p.260).

³ - J. Roudaut, Poètes et grammairiens au XVIIIème siècle, Gallimard, 1971, 367p.

lettres, ensuite parce qu'il propose une distinction entre un premier courant strictement poétique (regroupant les « discours poétiques, les mythologies, les exercices poétiques, les jeux de langage ») et un second qui serait un courant de grammairiens (mais « qui mérite lui aussi d'être appelé poétique »). Ce dernier courant est représenté, à titre d'illustration, par Antoine Fabre d'Olivet (1767-1825) qui fut musicologue et poète, et consacra une grande partie de sa vie à mener une réflexion sur l'origine des langues en passant, en particulier, par « l'examen des langues sacrées (hébreu, sanscrit, chinois) ¹ ». Le premier groupe d'écrivains renvoie quant à lui à une attitude de lettrés plus en prise avec la composition poétique proprement dite, mais en tant qu'elle est travail et contrainte – au sens positif – sur le langage, organisation et « disposition des éléments du discours » : « se refusant à être la proie de l'inspiration, les poètes comme J.-B. Rousseau, Lebrun, Delille ont jugé inadmissible de faire du langage *un jeu de hasard*. Ils décidaient du monde en ordonnant leurs discours (...) Laisser le hasard mener les mots eût été se livrer au mauvais démon, manquer cette création continuée et, dans cette optique, inachevée »². Voilà donc une poétique qui consiste dans sa part majeure à promouvoir le retour d'une « autorité » rhétorique au sein de l'écriture... Le souci de l'organisation, de la disposition est au centre des préoccupations de ces poètes, qui partant de l'objet, d'un « parti-pris des choses » aboutissent au final à un culte du discours et de la parole. Jean Roudaut évoque quelques-unes des virtuosités techniques à l'œuvre dans les poèmes descriptifs. Précisément, il cite cet « art d'enchaîner les thèmes » : « Leur véritable sujet est la combinaison d'éléments premiers : le temps et la végétation, les travaux et la mythologie ». Plus encore, il définit comme des « arts de

¹ - Ibid., p.325.

² - J. Roudaut, *op. cit.*, p.16 (« Les logiques poétiques »).

classement » les œuvres de Delille ou de Court de Gébelin. Dans leur souci de construire des systèmes organisés – eux qui veulent « inventer une histoire de l’humanité rigoureuse et cohérente » - ils approfondiront la fonction cognitive du langage articulé. Leur didactisme n’est pas étroit mais s’inscrit dans une option ouverte, au cœur d’une perspective globale d’appréhension et de compréhension. Bien sûr, il est inutile de signaler une fois de plus la relation entre l’émergence de ce type de poésie et le développement des sciences expérimentales. La langue est alors conçue comme un vaste laboratoire : elle est à la fois moyen et objet, finalité. Ainsi ces poètes amorceront une recherche en « généalogie » des langues : le mythe de la langue primitive - cette « langue des rois » selon Augustin de Piis - constitue une de leurs préoccupations essentielles: « Retrouver dans la langue d’aujourd’hui les traces visibles, les éléments opérants de la langue primitive, c’est faire de notre langue un outil neuf et rétablir avec les choses un lien oublié ¹ ». Par delà le plaisir de l’exploration langagière, c’est une interrogation renouvelée, à la fois de nature formelle et philosophique, sur le rapport du mot à la chose qui est formulée. Comment ainsi ne pas être sensible à la démarche – même si elle est parfois gauche – de cette poésie qui, comme l’affirme Roudaut, nous oblige à « revenir à une notion plus large de la poésie », à l’instar d’une rhétorique que l’on souhaiterait non point restreinte, mais « intégrale ² ».

III/ Décrire le divers : une modalité de la poésie persienne.

A la fois marginale par rapport au classicisme et au romantisme, cette poésie du XVIIIème siècle aura retenu notre attention dans le sens où

¹ - J. Roudaut, Poètes et grammairiens au XVIIIème siècle, « *Les logiques poétiques* », p.32/33.

² - F. Desbordes, « *La rhétorique* », dans Histoire des idées linguistiques, Sylvain Auroux, T.I., Liège, Bruxelles, Mardaga, 1989, p.180.

l'orientation qu'elle engage par rapport au monde des choses et à l'univers de la langue représente non seulement une tendance historique mais une réflexion profonde et originale exprimée sur le mode poétique. Sur le plan rhétorique, elle est intéressante à plus d'un titre : elle suppose une conception de l'écriture poétique comme « exercice [...] du langage ¹ » - et de ce fait se démarque d'une conception spontanéiste de la littérature; elle accorde une importance majeure à l'ordre dans le discours, cet ordre étant lui-même un reflet de l'ordre classificatoire mis au point dans l'inventaire des concepts et des objets du réel à explorer. Pour ces poètes d'un genre particulier, « la poésie ne peut naître d'un éclatement des choses ; elle est dans leur ordre et leur hiérarchie, signifiés par le langage qui les exprime et met à jour leurs relations de subordination ² ». De ce point de vue, elle est donc syn-taxe et ordonnancement. En outre, cette poésie soulève, à l'instar de presque tous les grands courants poétiques – depuis l'Antiquité et le cratylisme jusqu'à notre modernité – la question d'une origine de la langue, permettant aux poètes-grammairiens de combiner leur savoir technique et leur curiosité existentielle. Saint-John Perse n'aurait pas dénié les travaux du père Pezron, de Duclos, Falconnet ou encore Levesque de la Ravalière qui tendent tous vers la même conclusion selon laquelle le français dériverait directement du celtique ! Citant Court de Gébelin, J. Roudaut rapporte : « la langue celtique peut être considérée comme la langue primitive de l'Europe, puisqu'elle fut la tige des langues anciennes ³ ». Avec les excès et les faiblesses qui furent les siennes, cette poésie fut tout de même une aventure de la langue et d'un imaginaire imprégné des données récentes de la science.

¹ - J. Roudaut (*op.cit.*, p.38) parle à ce propos d'une « conscience du métier poétique ».

² - J. Roudaut, *op. cit.*, p.36.

³ - *Ibid.*, p.238 (« *La langue des rois* »).

C'est peut-être cette synthèse du *placere* et du *docere* que l'on retrouve dans certains textes persiens. En l'occurrence les recueils d'Oiseaux (publié en 1963) et de Cohorte (censé avoir été composé en 1907) ont particulièrement retenu notre intérêt, qui intègrent des éléments du descriptif « fondus » à la manière de Saint-John Perse.

A/ L'exercice rhétorique et esthétique d'*Oiseaux*.

Oiseaux consacre, comme le titre l'indique, un choix révélateur de la « passion ornithologique¹ » du poète. Saint-John Perse cristallise ainsi son intérêt pour le monde de l'oiseau, qu'il soit réel ou livresque. Le Dossier « Oiseaux » conservé à la Fondation Saint-John Perse à Aix-en-Provence révèle l'étendue de cette passion qui revêt donc de multiples formes. Souvent lu comme un poème dialogique, en correspondance avec l'œuvre picturale de Georges Braque², Oiseaux – dont le premier titre fut « L'ordre des Oiseaux » - instaure tout au long des treize suites qui le composent une esthétique de l'observation détaillée tout autant que de la synthèse poétique :

« Les vieux naturalistes français, dans leur langue très sûre et très révérencieuse, après avoir fait droit aux attributs de l'aile – « hampe », « barbes », « étendard » de la plume ; « rémiges » et « rectrices » des grandes pennes motrices; et toutes « mailles » et macules » de la livrée d'adulte – s'attachaient de plus près au corps

¹ - C. Rigolot, « Oiseaux : texte de Braque, sous-texte d'Audubon » dans *Souffle de Perse* n°5/6, juin 95, pp.245-256.

² - J.-F. Guéraud, « Georges Braque et Saint-John Perse : une rencontre placée sous le signe de l'oiseau » dans *Souffle de Perse* 5/6, juin 1995, pp.238-244. Il faut rappeler que dans le même numéro de la revue, Carol Rigolot (Princeton University) a mis en lumière l'influence primordiale du naturaliste franco-américain Jean-Jacques Audubon (1785-1851) sur Saint-John Perse. Cette influence éclipserait même celle de G. Braque.

même, « territoire »¹ de l'oiseau, comme à une parcelle infime du territoire terrestre. Dans sa double allégeance, aérienne et terrestre, l'oiseau nous était ainsi présenté pour ce qu'il est : un satellite infime de notre orbite planétaire ».

Cet extrait que nous avons voulu reproduire ici manifeste de manière très évidente la double démarche du poète. Celui-ci ne se donne pas à voir comme le sujet d'une inspiration géniale le portant à élaborer un hommage superlatif au « représentant privilégié de son bestiaire² ». Il cultive au contraire dans son écriture la référence à un lexique attesté ; maniant les guillemets, il souligne bien le caractère rapporté des termes qu'il sélectionne. Ces guillemets introduisent « l'hétérogénéité insérée dans le discours » : « plutôt qu'une limite franche avec l'extérieur, ils désignent les bords instables du discours, ils le désignent comme étant en interaction avec la parole des autres³ ». C'est donc par rapport à une œuvre antérieure, et appartenant d'emblée à un genre hétérogène – le naturalisme scientifique – qu'il situe son propre discours, comme si le premier servait de tremplin à sa parole propre. Le dernier segment de la laisse rend bien la volonté finale d'une synthèse, qui amorce sur le plan de la représentation une distanciation (« l'oiseau nous était ainsi présenté pour ce qu'il est ») par rapport au premier mouvement qui participait d'une description rapprochée, d'un découpage quasi anatomique dans une vision plus « myope » que « presbyte ». Ces deux concepts – qui ne sont pas ici sans symboliser deux composantes de « l'évidence » visuelle – sont repris dans

¹ - J. Gardes Tamine rappelle le sens technique du terme « *territoire* » (parties du corps de l'oiseau), « Saint-John Perse et la belle parole », *Cartes blanches* n°1, Sept. 2000, études recueillies par R. Ventresque, publiée par le Dépt de Lettres Mod. de l'Univ. P. Valéry, Montpellier III, p. 158.

² - J.-F. Guéraud, *op. cit.*, p.238.

³ - A. Herschberg Pierrot, Stylistique de la prose, Belin, 1993, p.102, citant J. Authier.

la quatrième suite du recueil, à la faveur d'une description où l'exigence du Beau redouble l'exigence du Vrai :

« De ceux qui fréquentent l'altitude, prédateurs ou pêcheurs, l'oiseau de grande seigneurie, pour mieux fondre sur sa proie, passe en un laps de temps de l'extrême presbytie à l'extrême myopie : une musculature très fine de l'œil y pourvoit, qui commande en deux sens la courbure même du cristallin (...).

Infiltrant le lexique anatomique, ophtalmologique et ornithologique, le poète joue avec les mots et construit un univers de la représentation : représentation scientifique ou représentation picturale ? L'*ekphrasis* qui interfère et densifie l'effet poétique va en effet enrichir en la dédoublant une perspective déjà en relief, du fait du recoupement des registres linguistiques. Même si le lecteur ne saisit pas immédiatement la référence au domaine pictural, le double jeu sur les notions de « presbytie » et de « myopie » - notions d'ophtalmologie mais peut-être aussi de point de vue poétique – induit un modèle de représentation et même de réception propres au pictural, comme si le poète devait, en face d'un tableau, ajuster sa propre vision pour appréhender l'œuvre d'art dans sa totalité. D'ailleurs la suite de la laisse introduit l'analogie esthétique par la référence à la « Victoire ailée », motif de statuaire évoquant la fameuse *Victoire de Samothrace* :

« Et l'aile haute alors, comme d'une Victoire ailée qui se consume sur elle-même, emmêlant à sa flamme la double image de la voile et du glaive, l'oiseau, qui n'est plus qu'âme et déchirement

d'âme, descend, dans une vibration de faux, se confondre à l'objet de sa prise ».

C'est ainsi que la description dévie vers un commentaire poétique : le descripteur « s'éloigne », prend du recul en déréalisant en quelque sorte l'objet décrit qui devient alors le support d'une rêverie dont le moyen central est l'amplification syntaxique, figurale et esthétique. Ce mouvement de la phrase qui s'allonge en période – définie comme « empaquetage propositionnel essentiellement rythmique »¹ – transcrit d'une manière exemplaire le dynamisme même du vol aviaire, cet essor pur que le sculpteur rhodien de la *Victoire* sut si bien fixer. Cette topique de la statue mouvante, dont l'attrait tient au paradoxe, voire à l'oxymore qu'elle véhicule – un statisme dynamique – est d'ailleurs très fréquente dans la poésie du XVIII^e siècle : « une des images favorites de cet idéal poétique est celle du marbre de la statue que le sculpteur sait rendre vivante »². Dans le cas de la suite IV d'Oiseaux, le choix d'un modèle – l'oiseau – lui-même prototype de dynamisme et d'élan ne pose pas, au départ, le problème d'un quelconque projet d'« animation de l'inanimé ». Mais le jeu poétique est tel que l'auteur suscite la médiation paradoxale d'une figure statuaire - archétype du figement inanimé – à la seule fin de sublimer ce miracle de l'élan. Du paradoxe, il nous fait passer à la restriction d'une certitude, certitude qui trouve sa justification première dans le fondement étymologique : « (...) l'oiseau, qui n'est plus qu'*âme* et déchirement d'*âme* »³. On assiste ainsi, comme c'est souvent le cas dans Oiseaux, à un surinvestissement de la fonction médiatrice dans le poème :

¹ J.-M. Adam, *Éléments de linguistique textuelle ; Théorie et pratique de l'analyse textuelle*, Liège, Mardaga, coll. « Philosophie et langage », 1996 (2^{ème} éd.) p.72. (Ch.2 « Les plans d'organisation textuelle »).

² - M. Delon, *op. cit.*, p.20.

³ - C'est nous qui soulignons.

une première médiation est celle qui permet au poète de relier l'oiseau comme être vivant à l'image de la statue ailée – par le biais de la synecdoque de l'aile. La seconde médiation va en fait emprunter le même itinéraire que la première, mais en sens inverse : l'oiseau, sur lequel était venu se poser en surimpression le souvenir de la « Victoire ailée », et qui fut figé le temps d'une description, est réaffirmé dans sa nature animée et vivante dans la dernière séquence de la laisse. L'analogie du peintre et du prédateur vient réaffirmer la conviction cicéronienne relative à l'attitude de l'homme-orateur au monde : « Pour lui, le problème de la véridicité ne se pose plus dans les termes anciens : il ne s'agit pas de refléter correctement le monde mais d'agir sur lui ¹ » (...). C'est cette action classificatrice, définitoire, explicative et réorganisatrice que l'on sent à l'œuvre en filigrane du poème. Ces médiations, que l'on peut lire aussi comme des angles de vue du poète, sont autant de *mutations* situationnelles que le descripteur fait subir à son objet. Il y a là peut-être aussi une inspiration d'influence cinématographique, si tant est que l'on puisse imaginer le procédé : l'objet est fixé et seuls se modifient les arrière-plans sur lesquels il apparaît ou les angles de vision selon lesquels il est appréhendé. Mais à son tour, l'objet peut subir des métamorphoses, comme le prouve le texte dans cette autre variation sur le thème de l'oiseau (Suite IV) :

« L'oiseau, hors de sa migration, précipité sur la planche du peintre, a commencé de vivre le cycle de ses mutations. Il habite la métamorphose. Suite sérielle et dialectique. C'est une succession d'épreuves et d'états, en voie toujours de progression vers une confession plénière, d'où monte enfin, dans la clarté, la nudité d'une

¹- Françoise Desbordes, « *La Rhétorique* » dans Sylvain Auroux, *Histoire des idées linguistiques*, Liège-Bruxelles, Mardaga, 1989, T.I, p.181.

évidence et le mystère d'une identité : unité recouverte sous la diversité ».

(OC 413)

Insuffler le mouvement, bouleverser un certain statisme passe en l'occurrence par l'*ekphrasis*. Mais le projet implique également un dépassement de l'*ekphrasis* ; il suppose de transcender la simple transposition d'un « code sémiotique ¹ » à un autre. L'art poétique qui s'y manifeste définit un mode d'appréhension s'énonçant différemment par rapport à Cohorte – que nous explorerons plus tard. Ce mode d'appréhension repose, comme nous l'avons vu, sur une dramatisation de la scène décrite. Il fait également appel – et c'est sa spécificité – à une stylisation de l'objet, considéré dans sa totalité ou dans ses parties. La dramatisation est déjà initiée par la description anatomique des organes – « On étudiait, dans son volume et dans sa masse, toute cette architecture légère faite pour l'essor et la durée du vol » (suite II). L'organe est ici le miroir de la fonction, mais c'est sa fonction – qui est mise en *acte* du corps – qui sert de tremplin à la figuration poétique et à l'analogie esthétique : le vol est prémisses du « *trait* » que trace le peintre « sur l'aplat de sa toile » (Suite III). Il est aussi prétexte à une jointure d'ordre étymologique : « C'est le scandale aussi du peintre et du poète, assembleurs de saisons aux plus hauts lieux d'intersection » (« scandale », signifiant « monter » par sa racine indo-européenne *skand-*, rejoint ainsi le sens même du mot « vol »). Tout le talent du scripteur est dans cette aptitude à persuader le lecteur du paradoxe intrinsèque à l'objet décrit : éclaté, démembré par la description anatomique, il est tout aussitôt recomposé par le relais narratif qui

¹ - M. Aquien et G. Molinié, *op. cit.*, p.140

réaffirme sa vitalité (« Il vit, il vogue, se consume »). Successivement planche de naturaliste et éclair se profilant sous l'œil de son scrutateur, il est une combinaison réussie de la fixité et de la mobilité :

« ...Rien là d'inerte ni de passif. Dans cette fixité du vol qui n'est que laconisme, l'activité demeure combustion. Tout à l'actif du vol, et virements de compte à cet actif !

Le second volet de l'appréhension de l'oiseau telle que l'effectue Saint-John Perse consiste en une forme de stylisation. Nous prendrons ce terme dans les deux sens qu'il permet d'activer: stylisation en tant qu'esquisse simplifiée d'une forme renvoyant à un objet – là encore, l'on rencontre l'*ekphrasis* qui fait glisser d'un art à l'autre. Mais « stylisation » peut aussi être perçu dans son alternative étymologique, qui suppose un rapport à l'exercice écrit. Les deux acceptions nous semblent à l'œuvre dans le texte, qui l'enrichissent et le fécondent. Ainsi la stylisation graphique – le premier type de stylisation – est explicitement évoquée dans la suite VIII où, « dans la maturité d'un texte immense en voie toujours de formation, [les oiseaux] ont mûri comme des fruits, ou mieux comme des mots¹ ». Cette assimilation analogique devient même, dans cette suite, une litanie, un leitmotiv que le poète savoure inlassablement :

(...) Et bien sont-ils comme des mots sous leur charge magique

(...)

(...) Ils sont, comme dans le mètre, quantités syllabiques. Et procédant, comme les mots, de lointaine ascendance, ils perdent, comme les mots, leur sens à la limite de la félicité.

¹ - Saint-John Perse, O.C., p.417.

(...) Et les voici, vocables assujettis au même enchaînement
(...)

(...) Ils sont, comme les mots, portés du rythme universel ; ils s'inscrivent d'eux-mêmes, et comme d'affinité, dans la plus large strophe errante que l'on ait vue jamais se dérouler au monde.

(OC 418)

Ces extraits que nous reproduisons nettement clairement le ressassement délectatif de l'analogie cultivée par le poète. Posant à l'autre bout de la relation le mot, cette analogie, outre qu'elle actualise la fonction poétique du langage, a aussi pour effet de générer une ouverture des possibles herméneutiques. En effet, si les oiseaux peuvent perdre, « comme les mots, leurs sens à la limite de la félicité », cela signifie qu'ils ne sont pas réductibles à une définition précise et limitée, ni à un territoire unique. Le rapprochement analogique avec le mot les situe d'emblée dans un équivoque qui est synonyme de liberté : liberté de la pure description technique dans un domaine qui ne l'est pas, mais aussi liberté de modulations picturales, statuariques, ou calligraphiques. Dans « Espace et imaginaire chez Saint-John Perse », Shuhsi Kao évoque les peintres-poètes qui, « en Chine, sous la Dynastie Song...inaugurent la conjugaison en un seul et même événement de création esthétique de trois sphères d'activités distinctes: la poésie (et son pendant l'art calligraphique), la philosophie et la peinture. » Spécifiant le caractère résolument non-mimétique de cet art, il constate l'importance de cette stylisation expressive du trait dans l'oeuvre picturale: « L'espace vide lui-même a partie liée avec les traits picturaux et calligraphiques: le *noir sur blanc* (pour reprendre ici l'expression mallarméenne) constitue l'espace ouvert où la réflexion

philosophique se meut. »¹ La dérouté du sens - qui est dépassement *extatique* de ce sens - telle qu'elle a lieu au sein des mots devient un privilège de l'objet désenclavé, « désorienté », c'est-à-dire potentiellement arraché à son sens univoque pour inspirer des interprétations nouvelles, des figurations. C'est en ce sens que l'œuvre d'Oiseaux acquiert sa qualité d'œuvre ouverte, pour ces « transsubstantiations » qu'évoquait le poète. A l'image des oiseaux « princes de l'ubiquité » (suite XI), ce dernier varie les points de vue, qui n'ignore pas que la synthèse découle directement du fragmentaire.

Enfin, et pour mettre un terme à cette analyse de la stylisation graphique telle qu'elle est élaborée dans le texte d'Oiseaux, nous n'évoquerons qu'un passage éloquent de la suite VIII où l'oiseau et le scribe de l'Antiquité ne font plus qu'un, réalisant le point maximal de l'analogie en une fusion graphique où se consomme la continuité de l'écriture :

« Au soir d'antiques civilisations, c'est un oiseau de bois, les bras en croix saisis par l'officiant, qui tient le rôle du scribe dans l'écriture médiumnique, comme aux mains du sourcier ou du géomancien ».

Le « *trait* » sera ainsi la jonction formelle entre le graphème ou l'idéogramme et la ligne de vol de l'oiseau. En second lieu, il sera aussi le dénominateur commun entre la stylisation graphique analysée antérieurement et une stylisation de nature esthétique – picturale – mise en scène dans l'espace textuel : « *trait* » s'applique en effet à l'une ou l'autre modalité. Modulé en « courbure », en « courbe », en « mince tache de couleur » ou encore en « lances levées à toutes frontières de l'homme », « le *trait* » - trace synecdochique de l'oiseau – est à la fois « l'arc et la

¹ - Dans Saint-John Perse 1; *La Revue de Lettres Modernes*, 1987, p. 121.

flèche du vol », au gré de sa flexibilité permanente. Il est, par tropisme morphologique, corrélé aux formes combinant le creux et le plein, le concave et le convexe – accomplissant l'idéal aérodynamique de l'oiseau : « cette *pneumatique* de l'oiseau », avec « ses os creux » et « ses *sacs aériens* ». Mais surtout, il symbolise lui-même la présence aviaire, son passage, sa figuration graphique par excellence. Cette figuration se fait dans le poème en rapport avec le style des Oiseaux de Georges Braque, qui sont plus proches de l'esquisse légère, de l'estampe épurée que de la représentation fidèle. Le modèle subit en effet une contraction générale qui le rend plus proche d'un symbole ou d'un idéogramme. Pure présence, mouvement pur, il est à deux doigts d'être non habilité à la représentation. Pourtant, le poète lui trouvera une forme idéale : la concision. Dans la représentation des « oiseaux effilés » de Braque « comme sophistes d'Eléates sur l'indivisibilité de l'espace et du temps », le relief des partitions anatomiques s'estompe au profit du mouvement d'élan qui lui fait recouvrer sa intégrité horizontale fusante : « Le vol lui tranche les pattes et l'excès de sa plume. Plus bref qu'un alérion, il tend à la nudité lisse de l'engin, et porté d'un seul jet jusqu'à la limite spectrale du vol, il semble près d'y laisser l'aile (...) ». Le poète l'affirme dans le dernier verset de cette suite VII : « c'est une poésie d'action qui s'est engagée là », emboîtant le pas à l'étape descriptive. « Forme elliptique », l'oiseau de Braque est « succinct ». Sa seule amplification est le fait de son envol. Il n'est qu' « émaciation suprême », « synthèse plus qu'ellipse », « incandescence » et « combustion ». Proche par sa forme de « l'urne » il est « ardent » et « subtil », et l'homme – par tropisme analogique – est « gagné de même abréviation ». Peu à peu, le trait se fait trait d'union et devient le fil qui relie l'oiseau et l'être humain : « il tire à lui, gagnant le large, ce trait sans fin de l'homme qui ne cesse d'aggraver son poids »,

comme si les deux instances étaient désormais non plus envisagées dans leur rapport de sujet à objet mais dans une continuité spatiale et temporelle ininterrompue. Le face à face du chasseur et de la bête actualise cette proximité: « l'oiseau peint dans l'oeil du chasseur devient le chasseur même dans l'œil de la bête, comme il advient dans l'art des Eskimos ». Ombres chinoises (« comme il passait, noir – c'est-à-dire blanc- sur le miroir d'une nuit d'automne »), ils sont le thème d'un chant apologétique qui les convertit en mots ou les passe dans la médiation d'une esquisse. Objet scientifique ou pur paradoxe – « Ils passent, c'est durer » - ils sont avant tout mystère, essence pure en attente d'une réalisation, mais non symboles. Le poème l'énonce explicitement : « et, répugnant de tout leur être à cette *carence qu'est le symbole*, ils ne relèvent d'aucune Bible ni Rituel ». Ce refus du symbole est ici assez frappant quand on sait l'intérêt que manifeste Saint-John Perse pour cette notion, en relation avec la poétique mallarméenne et le symbolisme...¹ De toute évidence, l'attrait de la chose « évidente » et concrète est chez lui supérieur à la tentation spiritualiste ou intellectualiste .

Le poème célèbre ainsi « l'unité retrouvée et le divers réconcilié ». Cette unité est symbolisée par la figure de la roue ou de l'hélice : l'horizontalité s'est transmuée en rotondité où la compacité collective du groupe a succédé à l'image de « l'oiseau schématique » : « Oiseaux semés au vent d'une aube, ils ensemencent à long terme nos sites et nos jours... » La diversité de la nomenclature a cédé le pas à une fusion synthétique qui n'est, le texte l'affirme, ni mythe, ni symbole : « Leur vérité est l'inconnue de tout être créé ».

¹ - R. Ventresque, « Saint-John Perse, un grand poète du XIXème siècle : l'héritage symboliste de Mallarmé », *Souffle de Perse* n°5/6, juin 1995, p.99.

Nous concluons cette incursion dans l'univers d'Oiseaux par un constat : celui du refus du poète - refus à lire sans doute comme une prétention - de corréler l'évocation de ces oiseaux à une quelconque référence livresque ou culturelle. Même si le texte trouve sa motivation dans deux conventions, celle des naturalistes, génératrice d'un exposé anatomique, et celle du peintre - convention qui fonde la structure et l'intention poétique - il renie dans le même temps toute allusion intertextuelle¹: la suite XII, avec ses définitions dénégatrices d'une quelconque filiation littéraire (« Oiseaux sont-ils, de faune vraie ... Ils n'en tirent point littérature ») en est une preuve édifiante. Le seul point de convergence admis est celui que génère la circumduction du poète autour de l'oeuvre de Braque. De ces cercles concentriques où chaque strate est liée à l'autre par un lien affinitaire ou analogique, le poète construit une nouvelle cosmologie, dont le terme central est la connaissance : celle de l'objet le plus anodin, qui préfigure toujours la nôtre propre.

B/ L'orateur-naturaliste: l'alliance du *docere* et du *placere*.

Cohorte relève à la fois du même thème et d'un autre mode. Reprenant la topique d'Oiseaux, le recueil n'est cependant pas construit sur le modèle d'un parallélisme avec une oeuvre picturale. Un autre point est que, contrairement à Oiseaux qui occupe en bonne et due forme la place qui est la sienne dans l'ensemble des recueils, entre Chronique et Chanté

¹ - Dans son étude sur « Vents et la rhétorique retournée de Saint-John Perse », Steven Winspur a analysé ce rejet du lien intertextuel dans l'écriture persienne: « L'effacement apparent des intertextes joue un rôle fondamental dans la quête d'une Autorité idéale. » (Saint-John Perse 1, la *Revue des Lettres Modernes*, 1987, p. 223)

par celle qui fut là, Cohorte est situé en marge des recueils. Il est en effet, dans le volume des Œuvres complètes, inséré entre deux lettres à Jacques Rivière dans la section des Lettres de jeunesse. Le fait paraît on ne peut plus paradoxal lorsqu'on ignore l'histoire tumultueuse de la publication de Cohorte. Le manuscrit du poème, censé être écrit en 1907, fut d'abord envoyé par le poète à André Gide, sans projet affirmé d'édition. « Gide l'avait fait imprimer à l'insu de l'auteur et Saint-Leger, recevant des épreuves de *La Nouvelle Revue Française*, avait demandé le retrait de son poème ¹ ». En réalité, le texte qui fut confié à Gide était plus court que celui de Cohorte, et son titre original avait été « Pour fêter des oiseaux ». La parenté thématique avec Oiseaux n'est ainsi plus à prouver.

Cependant, Cohorte révèle des inflexions, une intonation et des choix formels qui ne sont pas tout à fait ceux d'Oiseaux.

Dans une contribution récente, Renée Ventresque² a remis en question la prétendue date de composition du poème, tout comme son statut déclaré de texte amplifié par rapport à la première version restreinte qui avait été adressée à Gide. Saint-John Perse aurait ainsi voulu faire passer *Cohorte* pour une « œuvre de l'extrême jeunesse ». En réalité – et le style même du poème conforte l'hypothèse du chercheur – Cohorte a été produit « vraisemblablement à l'occasion de l'édition de la 'Pléiade' ».

Le texte semble combiner le battement rythmique vocatif et la démarche du naturaliste décrivant une infinie variété d'oiseaux. En ce sens, il est un amalgame d'Oiseaux et de recueils comme Amers³ ou Vents, avec une composante descriptive d'une étonnante complexité. Composée de

¹ - Saint-John Perse, Œuvres Complètes, p.682.

² R. Ventresque, « Décidément, Cohorte n'a pas été écrit en 1907 », *Souffle de Perse* n°9, janv. 2000, pp.47-51.

³ - Ibid., « la disposition rythmique de Cohorte [est] plus proche d'Amers (...) que des poèmes de jeunesse », p.48.

quatre temps – suites séparées par un astérisque – elle proclame son projet essentiel dès la première suite :

« Nous en parlions sur les vaisseaux et sur les vérandas désertes, (...) :

Oiseaux ! Oiseaux ! de toutes sectes et de tous clans ! (...) »

Dès le début du poème, le projet annoncé est conçu comme apparié à un autre acte, qui le rehausse au-delà du simple catalogage vers le pur plaisir de « dire le nom » :

nous vous hélions, Passants, et vous nommions ! vous appelions tout haut de vos noms de toujours et de vos noms d'ailleurs (...).

(...)

Nommer, créer ! Qui donc en nous créait, criant le nom nouveau ? Langage aux fourches du langage...

L'intention est donc, à l'image du redoublement homonymique qu'instaure la diaphore dans ce dernier extrait, double. Elle est en premier lieu intention énonciatrice de ce divers collecté au fur et à mesure des lectures ornithologiques¹ du poète et de ce fait pratique l'étalement, l'étiquetage définitoire auquel le verset prête sa forme discontinue. Mais elle est aussi, en second lieu, intention qui révèle son sens véritable et

¹ - R. Ventresque a montré le travail de reprise - « élaboration » plutôt que « collage » - effectué par le poète à partir de deux ouvrages ornithologiques : *Birds of the ocean*, de W.B. Alexander (1928 et *Birds of the West Indies. A Guide to the species of birds* (...) (1961), cf. op.cit. Nous ajouterons à ces données l'ouvrage de Foucher d'Obsonville, *Essais philosophiques sur les moeurs de divers animaux étrangers* (1783) qui figure, annoté, dans la bibliothèque personnelle du poète (l'un des chapitres est intitulé "De divers oiseaux de haut vol").

cultive l'éloge de sa propre démarche, c'est-à-dire cette parade de la nomination qui est autant « cérémonielle » que cognitive, et peut-être plus jubilatoire et ludique – au sens de délectation – que réellement « didactique ».

Car le poème élabore un mode de description d'un genre un peu particulier. D'abord, il s'ouvre sur un récit : les premiers versets sont autant une mise en situation (« Nous en parlions... ») qu'une invocation du thème (« Oiseaux ! Oiseaux ! »). L'évocation d'un souvenir de dialogue ou de discussion engendre donc immédiatement une invocation passionnée, fortement portée par un marquage intonatif subjectif. La ponctuation tourmentée, les interjections (« ah ! », « ça » !, « Ah ça ! ») contribuent à donner à cette section beaucoup plus l'allure d'une harangue, d'un discours oral que celle d'un poème écrit – destinée à une simple lecture silencieuse, cette fameuse lecture *voce tenui* différente de celle *viva voce*¹. On peut d'ailleurs s'interroger sur le sens du démonstratif « ça ! » au début du poème. Outre la valeur déictique qu'il instaure dans le discours – et qui introduit l'action comme catégorie rhétorique dans la perception de l'ensemble du poème – son emploi interjectif, qui est d'ailleurs un fait assez rare, marque une partition rythmique au sein de la phrase désarticulée en plusieurs propositions. Nous aborderons dans notre deuxième volet ces modulations rythmiques qui dilatent la syntaxe de la phrase. L'ensemble de ces données intonative, rythmique et invocatrice ressortit donc à une poétique de l'inchoation, de l'exorde ; le thème annoncé est proclamé, redit. La répétition du circonstant spatial (« sur les vaisseaux et sur les vérandas ») accentue cette impression de reduplication annonciatrice de l'intention narrative, qui se résoudra en énumération descriptive dans la

¹ - Ces deux types de lecture, pratiqués au Moyen-Age, correspondent à deux modes d'appréhension du texte (cf. J.-L. Lebrave, « De la substance de la voix à la substance de l'écrit », *Langages* 147, sep.2002, pp.8-18). Le mode vocal (lecture *viva voce*) avait en particulier une fonction de mémorisation du texte.

suite du poème. D'ailleurs l'apostrophe fondamentale du second verset - « Oiseaux ! Oiseaux ! » - pose au lecteur-auditeur le problème du sens même de l'invocation : faut-il considérer « Oiseaux » comme l'instance apostrophée, c'est-à-dire l'interlocuteur auquel s'adresse l'orateur, ou plutôt comme le simple objet de l'invocation, objet absolu, non érigé en position d'interlocuteur, en récepteur de l'énonciation invocatrice ? Nous pensons ici que c'est la première option qui serait la plus viable, contrairement à la conviction de S. Agosti¹ évoquant la présence chez Saint-John Perse « d'une tension (ou pulsion) phatique qui, à la limite, pourrait même être sans objet ». L'alternative que nous avons privilégiée ici – « Oiseaux » comme instance interlocutoire à laquelle le poète adresse son discours – supposerait alors une personnification de l'animal : le poète n'amplifie-t-il pas l'apostrophe liminaire par une métaphore appositive à la fin des deuxième, troisième et avant-dernier versets de la suite, laquelle métaphore est justement anthropomorphique : « très grand peuple d'élus » ? Plus encore, l'affirmation d'une vocativité effectivement tournée vers un objet interlocutoire clairement identifié éclate, au niveau du septième verset, de manière formelle :

Nous vous hélions, Passants, et vous nommions ! vous appelions tout haut de vos noms de toujours et de vos noms d'ailleurs. Ou vous nommions, soudain ! d'un nom nouveau, plus vrai que chez les Doctes².

Dans l'extrait précité, la métaphore des « Passants » institue clairement l'instance « Oiseaux » dans sa situation d'objet apostrophé. La signification même du verbe « héler », qu'il faut lire comme une explicitation de l'apostrophe initiale, converge vers le même effet, ce qui contribue à générer ici deux modes différents de production de

¹ - Stefano Agosti, « Instance phatique et construction du poème chez Saint-John Perse », *Cahiers Saint-John Perse* n°3, Gallimard, 1980.

² - Œuvres complètes, p.683.

l’apostrophe : l’un elliptique et contracté (« Oiseaux »), l’autre exprimé dans l’amplitude (« nous vous hélions, (...) et vous nommions »...) et d’autant plus accentué par une concaténation synonymique verbale. Entre l’invocateur et l’invoqué, réunis par la synecdoque – métonymie de l’aile¹, la relation sera avant tout *relation* – au sens étymologique du terme – d’une chaîne de noms.

L’entreprise de nomination et d’énumération des catégories aviaires est amorcée effectivement à partir de la deuxième section du poème. Elle occupera d’ailleurs exclusivement cette partie médiane puisque la 3^{ème} section sera tout entière consacrée à l’amplification – nominative, descriptive, poétique – de la dernière espèce aviaire : cet « Innommé » qui « pour d’autres » sera « la ‘Frégate-Aigle’ ou ‘*Frégata Magnificens*’ » (espèce encore citée dans la suite V de Chronique). La présentation des oiseaux est censée se faire à partir d’un lieu précis : les Antilles natales du poète. Cette situation est évoquée à la fin de la deuxième suite : « Il sait qu’aux îles d’où je parle, (...) », et elle va conférer à la description naturaliste une coloration en conséquence. Face à une telle précision localisante, combinée à l’intention descriptive et didactique, on pourrait presque évoquer ce que O. Ducrot dans Dire et ne pas dire, appelle la « démonstration simulée »². La description s’amorce donc d’abord par une citation du nom. Celui-ci, manié par des guillemets, est généralement porteur d’une teinte archaïque : « ‘Phaeton Ethéré’ » (et le nom vieux lui soit laissé !). Ici encore, l’injonction traduit l’attrait extrême du poète

¹ - Lorsque le locuteur évoque « l’aile qui battait en nous... [et qui] ne nous laissait de cesse ni patience que nous n’eussions trouvé le nom nouveau ! », ne peut-on pas considérer en effet que le terme « aile », induisant une relation synecdochique à l’oiseau, engage d’un autre côté, par un lien métonymique, le locuteur qui s’avance sous un « nous » de majesté?...

² - « Le locuteur, dans ce cas, *fait comme* s’il était en présence de l’objet, ou comme si cet objet avait été constitué dans le discours antérieur. » (O. Ducrot, cité par A. Herschberg-Pierrot, Stylistique de la prose, p. 259).

pour les noms rares, mythiques, véhicules de féerie. Mais le nom n'est pas formulé en une seule appellation : le locuteur-naturaliste le module, et le lecteur peut ainsi avoir droit au nom savant, puis au nom plus populaire, ce qui permet d'embrancher sur la première description une seconde qui complète et amplifie à l'infini les données livrées par la première. Le lecteur est pris à parti dans cette aventure de « reconnaissance », d'approfondissement du savoir à la fois ornithologique et nomenclateur. Il y a donc un système de descriptions en gigogne qui s'instaure, et de fait, une variation sur la nomenclature¹. Le « Phaeton Ethéré » s'appelle aussi « l'Oiseau des Tropiques » ; l'« Anchise » est un « nom d'emprunt ». Toute cette procédure de présentation se fait au présent qui, tantôt est un présent intemporel servant à exprimer un fait d'expérience attesté, un constat scientifique objectif (« l'Albatros (...) est le plus grand de nos Oiseaux de Mer »), tantôt se fait présent de narration (« Et d'autres vont, les pattes longues sur l'eau rousse ... D'autres attendent dans leurs ports le bateau qui relâche... »). Cependant, ce projet de description va, de manière intermittente, subir un certain nombre de déviations qui vont en quelque sorte « corrompre » son intention didactique originelle.

Ainsi, la présence des modalités interrogative et surtout exclamative à l'intérieur du poème est en elle-même un élément « perturbateur » du processus descriptif. C'est un des premiers indices de « poéticité », dirions-nous, qui interfère avec la visée proprement didactique. Mais l'interrogation n'est-elle pas aussi un marqueur du discours didactique? Au niveau lexical, le choix de certains termes introduisant un marquage subjectif ou affectif présente dans ce contexte une certaine incongruité. A

¹ - *O.C.*, p.684 : « Vous l'avez reconnu, c'est l'Oiseau des Tropiques, et le plus aérien de nos oiseaux de mer ».

titre d'illustration, le locuteur présente « l'Albatros » : « Il est d'usage de citer l'Albatros ». Mais rapidement, le poète quitte le ton convenu et académique qui sied à ce genre d'exposé pour afficher un parti-pris totalement subjectif : « Nous n'avons point d'égard pour celui-là ». L'infléchissement péjoratif se poursuit avec l'affirmation d'un vice qui semble rédhibitoire pour le poète : « C'est le plus grand de nos Oiseaux de Mer, et il est bête ». A coup sûr, Saint-John Perse n'a pas été tenté ici de reconduire l'analogie sublimante de l'Albatros telle qu'elle fut, avec la virtuosité que l'on sait, élaborée par Baudelaire ... Toujours dans le même ordre d'idées, on relèvera que des injonctions ou des remarques d'ordre affectif prolongent ces ruptures de ton qui viennent en quelque sorte parasiter le cours supposé être objectif de l'exposé didactique. Le poète insinue ainsi à son lecteur au terme de la présentation d'un « vieil oiseau des Mers du Sud » : « Envie-le », énoncé à dimension perlocutoire. Le poème est ainsi construit sur des registres de langue différents, combinant le pur langage de l'observation scientifique et les caprices d'une énonciation où les jugements de valeur, les modalités de l'affectif et du subjectif tiennent une place cruciale. Dans le premier type de discours le lecteur décèlera plutôt une boulimie nominative entraînant un étiquetage compulsif. Celui-ci s'accompagne d'une description rigoureuse s'appuyant, à titre d'exemple, sur la fréquence des substantifs et la postposition de l'adjectif :

« masse d'essence lumineuse, spectre greffé de plume et d'os. La coiffe est de faille blanche et l'œil barré d'un trait de laque, la mante de satin blanc pailletée de minces croissants noirs ; le tout lavé de rose pâle saumoné (...) ». (OC 684)

On remarquera, dans le même esprit de détail microscopique, l'abondance des adjectifs de couleur et des noms techniques. La

juxtaposition souvent asyndétique des propositions définitives de l'oiseau dans ses diverses parties anatomiques accentue ce souci de dominer l'ensemble des composantes dans leur totalité. En fait, c'est d'abord ce qui ressort de cette poésie : le désir d'embrasser la diversité hétéroclite, infiniment modulée du monde vivant : « je dirais la livrée de chacun ». En cela Saint-John Perse est, en un sens, l'héritier de ces poètes du XVIIIème siècle dont l'ambition était d'assurer, par l'écriture, un bouclage encyclopédique du Réel tel qu'ils le percevaient, c'est-à-dire de plus en plus hétérogène, de plus en plus subtil et dense¹. J. Roudaut nous le rappelle dans Ce qui nous revient² : « L'intention même des poèmes épiques et saisonniers du XVIIIème siècle est de faire, par le biais de l'énumération des travaux d'une année, un bilan général de la connaissance, de réactualiser la mythologie, c'est-à-dire de reformuler les liens de l'homme et du monde, tant dans leur état présent que dans leur histoire (ou leur fondement mythique) ». Mais si la description est considérée en rhétorique comme la « forme imparfaite de la définition », cette imperfection peut être rattachée contextuellement dans Cohorte à des facteurs que nous avons qualifiés de parasitants. Ces facteurs, ce sont, entre autres, les notations subjectives suscitées par telle position antéposée de l'adjectif (« Le 'Dadou' a pour lui une bonne mémoire »), par l'insertion d'une remarque qui rompt l'objectivité de la description (« Fou qui les veut compter ! »). Dans la même perspective, la distanciation ironique vient introduire un décalage qui disqualifie le sérieux de la proposition antérieure, comme dans cet extrait où le poète-naturaliste tourne en dérision sa propre érudition : « ...Et nous, que savons-nous des Sternes, menu

¹ - « Une poésie encyclopédique » : tel est le titre d'une des deux études de Roger Caillois consacrées à Saint-John Perse (cf. Correspondance avec Roger Caillois (1942-1975), *Cahiers Saint-John Perse* 13 », textes réunis et présentés par J. Gardes Tamine, Gallimard, 1996, p. 13.

² - J. Roudaut, Ce qui nous revient nrf. Gallimard, 1980, 462p. (« La littérature et les nombres »).

peuple ? – qu’aux rives calcinées elles tiennent diète tout un mois. Grand bien leur fasse ! » L’ironie, s’immisçant dans un discours « plein de science », génère une distance qui rappelle la vanité sous-jacente à tout exercice, fût-il le plus sérieux, et qui finalement rapporte le texte à son projet premier: celui de simplement nommer. N. Castin a judicieusement mis en parallèle, à la faveur de cette « nomination créatrice » qui justifie, dans Cohorte, « le recours à la liste », « le *nomen* et le *numen* latin ¹ ». On pourrait sans doute lui adjoindre un troisième terme, *numer*, qui permettrait d’intégrer à cette entreprise nominatrice la dimension typiquement persienne de l’énumération et du nombre.

Si la deuxième suite de Cohorte était totalement orientée autour d’exercices définitoires d’espèces aviaires antillaises, exercices parfois infiltrés, comme nous l’avons vu, par une intention distanciatrice et fortement teintée de subjectivité, la troisième section du poème apparaît comme un exercice de style d’un genre plus particulier. Tout entière fondée sur la création et l’allongement d’un effet d’attente qui semble devoir s’étendre indéfiniment, elle est axée sur un procès de particularisation puisque c’est un aigle-tutélaire, sorte d’archi-oiseau², superlatif absolu par rapport à son espèce, qui est promu en hypéronyme à la faveur d’un chant apologétique étonnant. Or cet hypéronyme est, comble du paradoxe, désigné par « l’Innommé ». D’ailleurs il se voit défini à la fois par une série de circonlocutions superlatives et par cet adjectif substantivé qui signale l’impossibilité de trouver un nom qui soit à la hauteur de la chose, c’est-à-dire son *exacte correspondance* – où l’on voit que le souci de la

¹ - N. Castin, *op. cit.*, p.10.

² - Ce serait un équivalent aviaire du « surhomme » de Nietzsche. Toute la philosophie de l’action et de l’énergie promue par le penseur allemand se retrouve d’ailleurs dans ce passage, à travers cette représentation démesurée de la « Frégate-Aigle ».

« propriété » du mot par rapport à la chose qu'il désigne n'est pas des moindres dans la poésie persienne... Quoi qu'il en soit, toute cette partie est bâtie sur des effets d'attente qui mettent à contribution la figure de la répétition – l'anaphore – ainsi que la métaphore et l'hyperbole. Progressivement, le poème délaisse la description pour se faire narratif, donnant à voir l'oiseau dans son rapprochement progressif:

« Il vient, il vient... », dans la dynamique décomposée de son vol. C'est particulièrement dans ce passage que les verbes abondent, pour focaliser le récit sur l'avènement du vol de l'oiseau sublimé : ...
« Il vient, il vient (...) Il vient par le canal des grandes voies célestes (...); il s'appuie sur le Sud éblouissant et calme, et à mesure qu'il descend et reconnaît l'usage des paupières, (...) voici qu'il ressent fondre (...) comme un fixe tourment... »

La nature des adjectifs qualificatifs elle-même évolue : on passe du « bec corné » de la deuxième section au jabot « rouge lubrique ». L'inflexion apologétique s'appuie aussi sur le choix de termes archaïques, comme « apanagé », « courroux » - « j'ai vu son courroux en lutte contre l'absence » - ou encore « livrée », vocable que l'on attendrait plutôt dans un rondeau de Charles d'Orléans. Toute l'impulsion rhétorique de la suite est orientée vers ce chant de gloire : d'où l'accumulation hyperbolique pratiquée intensivement au début du passage, et qui associe à l'hyperbole métaphores et périphrases : « C'est le plus fier apanagé de nos Seigneurs de mer : Connétable d'Empire et Prévôt d'Outre-mer, Pirate fait Commodore et Commissaire des Iles, Condottiere de Dieu dans ses plus vieilles Marches et Provinces maritimes... » Le plaisir du *docere* a cédé le pas à la délectation d'une « hypernomination », procédant désormais d'une intronisation promotrice. L'oiseau n'est plus un simple dessin sur une planche de naturaliste : conformément à la tradition occidentale, il est placé

« au-dessus des contingences terrestres »¹, il est promu « Tout-puissant Gouverneur des Vignes océanes, Régisseur et Régent d'une Inde fabuleuse ». Car c'est bien d'une déviation « fabuleuse », au sens étymologique, qu'il s'agit : raconter une histoire - comme ces « paupières fabuleuses » de la deuxième suite de *Pour fêter une enfance (Eloges)*² -, s'affirmer dans son statut de narrateur, de conteur qui adopte la stratégie de Shéhérazade dans les *Mille et une nuits*. La tactique adoptée dans *Cohorte* est bien une tactique de retardement du récit, ou du moins de sa fin : tous les procédés de ralentissement, d'allongement dans l'événement raconté ou dans l'objet décrit le prouvent formellement :

« C'est le meilleur de nos voiliers, j'attendais d'en parler : (...)

(...)

... il vient, il vient, ...

(...) C'est le meilleur de nos voiliers, je l'attendais au bout de mon poème :

... Il vient, il tient l'air plus d'un jour, (...)

(...)

il s'approche à loisir du navire sous voiles (...)

(...)

il s'approche à loisir du sémaphore sur le cap (...)

(...)

il s'approche à loisir de la maison du Gouverneur (...)

(...)

et c'est lui, je l'entends, (...)

(...) Le plein rire du vent l'emporte à ses eaux libres,

¹ - J. Chevalier et A. Gheerbrant, *Dictionnaire des Symboles*, Laffont/Jupiter, 1982 (éd. revue et corrigée), « Aigle », p.14.

² - On retrouve exactement la même occurrence, relative aux Tragédiennes, dans *Strophe, III. Les Tragédiennes sont venues...*, OC 289.

et toi-même, ô Conteur ! courant la fin de ton récit !-

La scansion rythmique et mélodique suscitée par le battement annonciateur de l'arrivée toujours imminente, toujours retardée, de l'oiseau crée au sein du poème une tension particulièrement forte. L'impression d'ensemble est d'ailleurs celle d'un effet à la limite de l'effet litanique : l'invocation mystique, sacrée qui mène à l'extase se profile en filigrane de l'invocation purement discursive. De cette invocation à double nature procède l'analogie finale, celle qui apparie le flux migratoire du peuple des Oiseaux, comme dans la suite XIII d'Oiseaux - « ils passent, nous laissant, et nous ne sommes plus les mêmes » - et l'élan rhétorique de la parole du narrateur :

« Et toi-même, ô Conteur ! (...) - avec l'afflux de ta parole et la migration des mots, avec ton peuple de vivants, avec ton peuple d'assaillants, ah ! tout l'afflux de tes légions, ah ! tout l'afflux de ta saison, et la beauté, soudain, du mot : « cohorte » !...¹».

La description a donc évolué en suggestion poétique, puis en célébration quasi-mystique où l'éloge est autant apologie de la parole maîtrisée, dominée dans son ralentissements et ses accélérations rythmiques, qu'éloge de l'objet-oiseau. Dans la mesure où celui-ci est fêté dans son aptitude à s'arracher à la pesanteur terrestre, il est lui-même la métaphore de cette parole poétique, flexible et mouvante, qui, usant des artifices rhétoriques tels que les jeux sur la disposition ou les figures, se surpasse - au sens d'élargissement du cercle convenu - en se délectant d'incursions inédites dans des aires lexicales peu fréquentées, en

¹ - O.C., p.688.

construisant sa propre mise en scène dans l'espace textuel. Car cette parole en est une, bien plus proche de sa réalisation vocale que de sa fixation écrite, destinée à un auditeur attentif qu'elle prend parfois à parti – « tu l'as vu » - , à l'instar de ces auditeurs actifs, dont la présence affirmée est la justification essentielle du discours de l'orateur, rassemblés autour d'Al-Mustafa dans Le Prophète du libanais Gibran Khalil Gibran, ouvrage que Saint-John Perse possédait dans sa bibliothèque personnelle et qu'il avait couvert de nombreuses annotations. Plaisir de l'illocutoire, de « communiquer également le fait que l'on communique¹ » se combinant dans Cohorte au plaisir de décrire en « faisant voir », en ébranlant les structures de la représentation dans ce qu'elles impliquent de connaissance et de re-connaissance. L'illocutoire est aussi, en un sens, apostrophe à la mémoire dont la sollicitation ici n'est pas un thème mineur : il s'agit, dans le poème, à la fois de connaître (processus qui passe en partie par « reconnaître »), de nommer – et la nomination est parfois sur le point d'être une divination, une ornithomancie : « le fou de Dieu soit avec nous ! » – et de rappeler que l'on a nommé : « Inassouvis, inassouvis, j'ai loué ces Oiseaux ». Mais le poème semble ignorer le risque de la saturation ; définitivement œuvre ouverte, il a pour assise un étonnement toujours renouvelé. Dans l'épilogue, sitôt l'expérience récapitulée et proche d'être close, le narrateur, apercevant un autre oiseau – « étranger » – de passage, succombe de nouveau à la curiosité, à l'aiguillon de l'inlassable et insatiable désir de connaissance qui habite le savant : « Je le regarde au nez : je ne l'ai jamais vu ». Le poème contient de ce fait en lui-même, comme le Phénix, la possibilité, ou la promesse de son recommencement.

¹ - D. Maigneneau, Pragmatique pour le discours littéraire, Dunod, 1997 (éd. mise à jour), p.6.

Cette incursion dans le monde spécifique d'Oiseaux et de Cohorte aura permis, nous l'espérons, de mettre en évidence trois faits majeurs. D'abord, l'importance de la dimension descriptive, qui instaure une poétique du détail, de la recherche perfectionniste révélant une tendance parfaitement assumée au *docere*, à enseigner, à « montrer ». Ensuite, il est apparu que cette visée didactique impulsant au départ le projet descriptif évoluait vers le poétique, vers l'expression d'une « surréalité » transfiguratrice de la réalité initialement citée et commentée, comme dans Cohorte. Enfin, et là réside sans doute une particularité stylistique de la poésie persienne, il s'avère que l'intention première est inséparable du désir de nomination qui est à l'œuvre chez Saint-John Perse. Nous verrons, au début de notre deuxième partie, que ce goût de nommer est autant rêverie sur l'étiquette que plaisir savant de l'étiquetage. C'est ainsi que la délectation poétique, laquelle procède aussi d'une interrogation sur le rapport entre mot et chose, conduira en particulier vers une dissociation du terme et du référent auquel il est censé renvoyer. Cette variation autour de la nomination semble, en outre, être aux antipodes de l'injonction mallarméenne sur la suggestion. Dans « Sur l'évolution littéraire », Mallarmé déclare :

« Nommer un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite de deviner peu à peu : le suggérer, voilà le rêve (...) ¹ »

La démarche persienne telle qu'elle apparaît dans Cohorte n'est en tout cas pas tout à fait en adéquation avec la conviction mallarméenne. Saint-John Perse montre que l'on peut nommer et suggérer tout à la fois, en

¹ - Cité par R. Ventresque, « Saint-John Perse, un grand poète du XIX^{ème} siècle : l'héritage symboliste de Mallarmé », *Souffle de Perse* 5/6, juin 95, p. 97.

particulier en recourrant à ces procédés d'effet d'attente analysés précédemment.

Cependant, cette perspective « descriptive » n'est pas le seul apanage des deux recueils explorés. Certes, ils nous ont semblé les plus représentatifs. Cependant, il ne saurait être question d'ignorer la présence d'un tel genre d'écriture dans d'autres recueils. Ainsi, dans Eloges, on retrouve une certaine tendance à la « monstration » du réel, à son étalement déictique, comme si le locuteur fondait la véracité de son expérience sensible sur le seul constat des choses, sur leur appréhension évidente. Cet empirisme s'érige pour lui en rempart contre la labilité du temps, contre le doute corrosif :

« ...C'est la sueur des sèves en exil, le suint amer des plantes à siliques, l'âcre insinuation des mangliers charnus et l'acide bonheur d'une substance noire dans les gousses.

C'est le miel fauve des fourmis dans les galeries de l'arbre mort.

C'est un goût de fruit vert, dont surit l'aube que tu bois ; l'air laiteux enrichi du sel des alizés... »

(Images à Crusocé, *Le Mur*, p. 12).

Cette topographie du monde se poursuit sur un autre mode dans Anabase, où la fondation de la ville s'accompagne à la fois d'un mouvement d'emprise et de possession de l'espace ainsi que d'une modification dans la perception de ce même espace :

« et le navigateur en mer atteint de nos fumées vit que la terre, jusqu'au faite, avait changé d'image (de grands écobuages vus du large et ces travaux de captation d'eaux vives en montagne) »

(chant IV).

Le locuteur-Conquérant qui décide de s'établir dans le premier chant d'Anabase, proclame : « j'augure bien du sol où j'ai fondé ma loi ». Son projet sera donc un projet de maîtrise de l'espace, de domination au sens de compréhension englobante et tactique, à l'instar du poète qui dirige sa parole en toute maîtrise. Cette gestion sereine et dominatrice s'étend à toute une aire topographique dont la planification correspond à une partition diversifiée des chemins du monde et des fonctions de chaque être :

« tracez les routes où s'en aillent les gens de toute race, montrant cette couleur jaune du talon : les princes, les ministres, les capitaines aux voix amygdaliennes ; ceux qui ont fait de grandes choses, et ceux qui voient en songe ceci ou cela...Le prêtre a déposé ses lois contre le goût des femmes pour les bêtes. Le grammairien choisit le lieu de ses disputes en plein air. Le tailleur pend à un vieil arbre un habit neuf d'un très beau velours (...) »

(Anabase III)

Il y a donc à la fois, dans l'alternance du narratif et du descriptif, tension entre une saisie « possessive » du monde et une impulsion qui fait vaciller ce monde et le fait se modifier. Le dionysiaque et l'apollinien s'entremêlent, se confrontent sous l'œil attentif du narrateur qui guette dans la moindre parcelle métonymique l'amorce d'une transformation, prémisse d'une nouvelle Genèse. Lorsque le conteur affirme, à la fin du cinquième chant d'Anabase : « Et la terre en ses graines ailées, comme un poète en ses propos, voyage... », le lecteur pressent l'analogie entre le parabole de l'ensemencement et de l'auto-régénération du monde, et l'aventure langagière de l'homme de parole. C. Camelin a souligné cette « exigence essentielle de la poésie de Saint-John Perse », qui est de « concilier

l'intégrité et le mouvement¹ ». Mais ce mouvement ne passe pas, chez Saint-John Perse, par un rejet du livresque comme c'est le cas pour le poète américain Walt Whitman, dont le poète français connaissait l'œuvre. La lancée sur la route de l'homme-découvreur n'est pas, chez Saint-John Perse, synonyme simplement de « sagesse de la route acquise dans le mouvement de la marche² », elle est motivée par le désir de conter à chaque étape, à tout relais, un pan de l'histoire humaine, et ce désir de transmission est étroitement lié à une connaissance livresque mémorisée dont le poète se fait le médiateur, « l'enseignant », en une « ardente chronique³ ». C'est cette ardeur qui frappe le lecteur, cette effervescence dans l'accumulation en cascade des choses vues, et que le narrateur du chant X rapporte en bloc, dans une forme de laisse compacte et très longue reproduisant le déferlement accéléré du « percu » :

(...) « Par la porte de craie vive on voit les choses de la plaine :
choses vivantes, ô choses
excellentes!
des sacrifices de poulains sur les tombes d'enfants, des purifications
de veuves dans les roses et des rassemblements d'oiseaux verts (...)
beaucoup de choses sur la terre à entendre et à voir, choses
vivantes parmi nous !
des célébrations de fêtes en plein air pour les anniversaires de grands
arbres et des cérémonies publiques en l'honneur d'une mare ; des
dédicaces de pierres noires, parfaitement rondes, (...) ».

¹ - C. Camelin, Eclat des contraires. La poétique de Saint-John Perse, CNRS éditions, 1998, p.152.

² - *Ibid.*, p.155.

³ - Saint-John Perse, Anabase VI, p.102.

La description revêt alors les allures d'un catalogue énumérant les sujets les plus divers ou encore celles d'un almanach dont les gravures sont commentées par le locuteur. Il y a en effet dans ce genre de texte une stimulation iconique très forte, au sens où l'image est partie intégrante de ce qui est décrit. Lorsque le poète « distribue » dans l'espace de l'écriture – qui est aussi espace de l'imaginaire – des réalités toutes aussi diverses les unes que les autres (« celui qui récolte le pollen dans un vaisseau de bois (...) celui qui rêve d'un poivron (...) et celui qui épie le parfum de génie aux cassures fraîches de la pierre ¹») il reconstitue sans doute le processus de reconstruction de la représentation tel qu'il est pris en charge par le lecteur. On peut ainsi lire dans la concaténation et le déploiement des propositions la progression même du montage que doit mettre au point ce lecteur. Dans l'exemple particulier du chant X, où toute une partie de la suite est constituée de propositions commençant par « celui qui... », la vision suscitée apparaît, du fait de l'organisation syntaxique asyndétique, comme volontairement « disloquée ». Elle produit alors, du double fait de la juxtaposition syntaxique et de l'extrême hétérogénéité des êtres décrits, un effet de pointillisme, en somme une esthétique de la discontinuité engendrée par cette juxtaposition décalée des sensations et des images. Or paradoxalement, cette esthétique n'est pas le produit d'une rhétorique éclatée, d'une parataxe réellement fragmentée. Elle est portée par une relative unité textuelle, tant du point de vue de la forme de la laisse, qui s'étale sur une page et demie sans partition paragraphique, que de celui de la cohérence sémantique puisque dès le début, l'annonce est faite d'un répertoire composite : « ha ! toutes sortes d'hommes dans leurs voies et façons : (...) » La poésie se fait alors mimétique de ces dictionnaires illustrés du début du XX^{ème} siècle où les articles les plus divers donnaient

¹ - *Anabase* X, p.112

lieu aux notices explicatives les plus développées. Sur le plan temporel, le texte pose un plan intemporel, « non-actuel des événements ¹ » : à la non-hiérarchisation des actions décrites correspond l'absence de détermination localisante et temporelle. Cette généralisation des circonstants contraste avec le procès récurrent d'individualisation qui rythme le texte (« Celui qui... ») Le déchaînement de la représentation est repris par le déchaînement syntaxique et il est gouverné par l'impulsion rhétorique qui préside à cette écriture : ce souci de dire – de « bien dire » pour agir sur autrui... Au-delà de cette énumération des « actions des hommes sur la terre », c'est l'étroite imbrication du narratif et du descriptif dans le poème que ce genre d'exercice permet de faire ressortir, rompant les traditionnels cloisonnements génériques et instaurant une nouvelle « rhétorique des genres littéraires² ». Ce nouvel ordre est déjà à l'œuvre dans la re-disposition qu'il induit dans le texte poétique.

Le chant VI d'Exil reconduit cette disposition : « ...Celui qui erre, à la mi-nuit, sur les galeries de pierre (...) », où l'acte d'énonciation coïncide avec l'acte de monstration. Comme dans Anabase, il s'agit de toucher du doigt une variété infinie d'êtres dont on apprendra vers la fin de la suite la nature exceptionnelle et mélancolique : « Ceux-là sont princes de l'exil (...) ». On retrouve le thème énumératif et concaténant du poème d'Anabase et l'on ne peut que souligner la valeur nominale du pronom démonstratif : il s'agit de montrer des types d'hommes caractérisés par des actions totalement destinées à être louées puisque leur sujet sera, dans la phase rhématique, lui-même l'objet d'une attribution glorifiante (« princes de l'exil »). L'exhibition anaphorique, litanique trouve à la fois sa justification dans l'amplification d'un sujet digne d'éloge et dans le plaisir

¹ - J.-M. Adam, Éléments de linguistique textuelle, Liège, Mardaga, 1996, p.134.

² - D. Combe, Poésie et récit. Une rhétorique des genres, José Corti, 1989.

discursif d'une description outrageusement hétérogène de la représentation. Au « déferlement sans fin de terres hautes à l'étable » de Vents II, 2 répond le déferlement d'une parole emportée par sa propre éloquence, conviant le divers et l'incongru dans leurs formes les plus extrêmes. Si dans Cohorte, l'élan descriptif se révèle bientôt relayé – redoublé, c'est-à-dire amplifié – par l'élan proprement poétique, déviant et figuratif, c'est sans doute que, différemment de ce qui se passe pour la description dans d'autres genres que la poésie, la démarcation entre le descriptif et le narratif n'est pas d'une étanchéité évidente. La disposition même du verset – que nous évoquerons plus tard – comme prose interrompue contribue d'ailleurs, tout comme les marques formelles spécifiques du poétique, à ce brouillage des repères. Quoi qu'il en soit, la configuration de cet ordre poétique n'a pas fini de remettre en question certains éléments de l'ordre syntaxique et de l'ordre rhétorique : en interaction constante avec ces niveaux, le poème en propose le dépassement.

DEUXIEME PARTIE

**DU LEXIQUE TECHNIQUE A
L'AMPLIFICATION RHETORIQUE :
LES FONDEMENTS DE LA
CONSTRUCTION TEXTUELLE CHEZ
SAINT-JOHN PERSE.**

Il y a en moi littérairement parlant deux bonshommes distincts un qui est épris (...) de lyrisme, de grands vols d'aigle, de toutes les sonorités de la phrase et des sommets de l'idée ; un autre qui creuse et qui fouille le vrai tant qu'il peut, qui aime à accuser le petit fait aussi puissamment que le grand, qui voudrait vous faire sentir presque *matériellement* les choses qu'il reproduit ”.

G. Flaubert, *Lettre à Louise Colet*, 16 janv. 1852.

CHAPITRE PREMIER :

LES PRATIQUES LEXICALES DANS LA POESIE PERSIENNE.

Au terme de la première partie de cette étude, nous avons pu constater certaines composantes fondamentales de l'écriture poétique persienne en relation avec la description ou l'intention descriptive. Nous avons ainsi tenté de mettre en relief une certaine parenté entre la démarche de la poésie didactique et descriptive telle qu'illustrée par des textes du XVIII^{ème} siècle et celle, proprement moderne, de Saint-John Perse. S'il est vrai que ce type d'écriture suppose l'inscription au sein du poème de toute une intention de brassage encyclopédique, où les moindres facettes du Réel appréhendé sont sondées et éclairées dans une entreprise cognitive qui vient redoubler le pur plaisir d'écrire, il s'avère également que cette tension vers d'autres domaines de la connaissance, vers d'autres territoires et d'autres acteurs – tous ces hommes cités en hommage dans Vents III, 4 – se manifeste par des moyens et des choix lexicaux propres à Saint-John Perse.

C'est ainsi, par exemple, que ce que l'on pourrait désigner comme une "tension cognitive" dans la poésie persienne est en réalité fondée sur un paradoxe. Ce paradoxe réside d'une part dans le désir de manifester cette tension, c'est-à-dire de l'actualiser dans la parole poétique qui devient alors exhibitrice, moyen de mise en avant des élans descriptifs,

énumératifs, en un mot cognitifs du poète. Mais d'autre part, cette tension qui, très souvent, suppose la référence à un hypotexte n'affiche pas – loin s'en faut – la reconnaissance de cet hypotexte. Il y a chez Saint-John Perse une volonté délibérée d'effacer les traces des influences qui ont pu marquer ou infléchir dans un sens ou l'autre ses orientations esthétiques.

De nombreux chercheurs l'ont souligné, dont Steven Winspur qui, dans “Vents et la rhétorique retournée de Saint-John Perse¹” affirme que “la poésie de Perse est poussée à abolir toute trace de l'intertexte matériel”. Citant Oiseaux, le critique américain rapporte ce que nous dit le narrateur dans ce recueil : “que les oiseaux décrits par le poème n'ont aucun rapport avec d'autres oiseaux littéraires”.

Mais un écrivain est généralement toujours trahi par ses écrits. Particulièrement en ce qui concerne Saint-John Perse, les modalités de l'écriture viennent souvent apporter un démenti cinglant aux affirmations du poète dans ses interviews ou sa correspondance, tout comme elles instaurent des zones de paradoxe voire de contradiction flagrante entre un *faire* poétique constaté et un *dire* qui se greffe sur ce *faire* pour le dénier ou le disqualifier. Ainsi dans Oiseaux, lorsque le narrateur proclame la nature “réelle” des oiseaux, qui ne sont point oiseaux de papier, au sens d'oiseaux livresques, il pose dans le même temps par prétérition, le caractère intertextuel des oiseaux décrits – caractère qui se superpose sans contradiction à leur nature “réelle” :

“Oiseaux sont-ils, de faune vraie.(...)Ils n'en tirent point littérature (...) Et qu'avaient-ils à faire de “l'aigle jovien” dans la

¹ - S. Winspur, “Vents et la rhétorique retournée de Saint-John Perse”, dans *La Revue des Lettres Modernes*, “Saint-John Perse 1, “L'obscur naissance du langage”, 1987, textes réunis par Daniel Racine (Université Howard Washington), p.223.

première Pythique de Pindare ? Ils n’auraient point croisé “ les grues frileuses ” de Maldoror, ni le grand oiseau blanc d’Edgar Poe dans le ciel défaillant d’Arthur Gordon Pym. L’albatros de Baudelaire ni l’oiseau supplicié de Coleridge ne furent leurs familiers (...) ¹ ”.

Le décalage fréquent entre ce que dit le poète et ce qu’il fait s’explique en grande partie, selon nous, par un souci de contrôler l’opinion du public et en particulier celle des critiques contemporains de son œuvre. Lecteur insatiable, Saint-John Perse s’efforce cependant de transmettre de lui-même l’image d’un intellectuel ayant une attitude assez “ hautaine ”, du moins distante, vis à vis du fonds culturel sur lequel est censée se constituer toute œuvre littéraire d’envergure. On comprend alors pourquoi ces lignes du Dialogue des Orateurs de Tacite avaient attiré son attention, à tel point qu’il les souligne, montrant jusqu’où il peut s’identifier au portrait d’Aper, qui fut le professeur de rhétorique de Tacite :

“ Aper, lui, possédait toutes les connaissances et il méprisait la culture littéraire plus qu’il n’en était dépourvu, pensant que son activité et ses efforts lui mériteraient plus de gloire, si son talent ne paraissait emprunter l’appui d’aucune connaissance acquise ² ”.

Le processus d’identification que l’on peut induire du soulignement graphique repose ainsi sur la construction d’un *ethos* d’écrivain pratiquant un “ splendide isolement ”, l’image d’un poète suffisamment imprégné d’inspiration pure pour dénier telle une insulte à

¹ - O.C. p. 424/425. Cf. également S. Winspur, *op. cit.*

² - Tacite, *Dialogue des Orateurs*, Les Belles Lettres, 1947, 75p. Texte établi par Henri Goehler et traduit par Henri Bornecque . Nous avons reproduit les soulignements de Saint-John Perse sur l’ouvrage (consultable à la Fondation Saint-John Perse d’Aix-en-Provence).

son génie, tout recours – et donc toute reconnaissance – aux textes qui l’ont précédé. Mary Gallagher a souligné cet aspect oraculaire, prophétique de la démarche poétique persienne : “ la *voix* qu’il relaie, la *sollicitation* à laquelle il s’ouvre, le *souffle originel* qui le visite – semblent relever à chaque fois d’une force mystérieuse, innommable. Si bien qu’au moment pour ainsi dire *initial* de l’inspiration, c’est une visitation verticale qui a lieu (...) ¹ ”. Quoi de plus anti-rhétorique que cette conception de la création? Là encore, il y aurait lieu de nommer le “ paradoxe persien ”, qui marque le singulier hiatus entre un projet d’*ethos* à construire – et dont on veut faire valoir la liberté totale vis à vis de toute culture livresque, le déni de principe du palimpseste – et un projet scriptural qui puise dans les réserves de l’art oratoire ses plus brillantes ressources.

I/ L’exigence du mot : le poète-généalogiste et nomenclateur

Nous avons évoqué au début de ce travail ce souci de la “ propriété ” manifesté à plusieurs reprises par le poète d’Amers. “ Propriété ” désigne en fait cette nécessité d’une adéquation parfaite, réussie – perçue comme telle par l’écrivain – entre le mot et la chose ou le concept auxquels il renvoie. L’angoisse ici manifestée n’est donc pas vraiment de nature mallarméenne : elle n’est pas inhérente au positionnement du créateur par rapport à la page qui l’éblouit de sa blancheur menaçante. Elle est plutôt de nature esthétique et rhétorique.

Esthétique car elle fonde en majeure partie une poétique de la certitude, totalement aux antipodes de ce que serait une expérience de

¹ - M. Gallagher, “ La création comme médiation : la réflexivité des Hommages de Saint-John Perse ” dans Souffle de Perse 5/6, juin 95, p.204.

l'approximation, du flou, de la lente progression vers une vérité toujours lointaine. Mais cette angoisse est étroitement déterminée par une contrainte d'ordre rhétorique, remontant d'ailleurs à l'Antiquité grecque. Cette contrainte a en effet été définie par le sophiste Protagoras au Vème siècle av. J.C. : c'est l'*orthopeia*, qui correspond à la nécessité de mettre au point une expression appropriée au sujet du discours. Dans la modernité, cette exigence a été plus étroitement rapportée au lien si discuté – tantôt resserré, tantôt relâché – entre les mots et les choses, et cette préoccupation n'a pas seulement concerné le linguiste ou le poète, mais aussi des philosophes tels que J.P. Sartre ou Michel Foucault. Trouver le mot juste se révélait ainsi être une entreprise des plus délicates, d'autant qu'elle amenait à se poser à partir de la question de la "justesse" du mot, celle de l'origine du langage, de l'isomorphisme mot/chose, bref de la justification de la forme et du choix de tel mot dans sa nomination de telle chose.

Cette problématique, qui n'est pas des moins complexes, doit ainsi être envisagée selon deux angles différents : l'angle du "nomenclateur", de celui qui a pour tâche de veiller à une correspondance viable entre les objets et leur(s) appellation (s), mais aussi l'angle du poète, qui a vis à vis des mots et du langage une attitude plus ambiguë. Ce dernier est en effet considéré, dans l'imaginaire collectif des lecteurs, comme un virtuose du langage et de la parole. Il est tout aussi considéré comme adoptant vis à vis de ce langage une attitude fréquente de frustration relative aux défaillances mêmes de la langue. De ce fait, son action va s'avérer orientée vers deux impératifs : d'une part, actualiser les infinies potentialités que recèle le réservoir langagier et d'autre part colmater les brèches qui fondent le relief d'une langue donnée et qui en constituent le cachet propre. En d'autres termes, il est à la fois celui qui va assurer le

fonctionnement de la langue par son discours et qui, en même temps, va en révéler les carences par son extrême lucidité. En langage rhétorique, le poète sera ainsi appelé tantôt à louer – à bâtir, par sa propre parole, un éloge du langage – tantôt à blâmer, c’est à dire à dénoncer en *officiant* vigilant ses failles irréductibles.

Lorsque Saint-John Perse écrit les *Hommages* qu’il adresse à des écrivains et des artistes de divers horizons, français ou étrangers¹, il justifie son propos apologétique par le passage en revue d’un certain nombre de qualités morales et intellectuelles sans lesquelles il ne saurait être question d’éloge. Il dessine par là un profil-type de ce que serait un artiste accompli, sans oublier qu’à la faveur de l’éthopée² mise au point pour chacun des personnages évoqués, c’est implicitement son propre portrait – apologétique – qu’il dresse. En l’occurrence, certaines vertus intellectuelles nommées sont la *lucidité*, *l’exigence*, la *rigueur*. En revanche, il vilipende – en témoignant de leur absence dans le portrait des écrivains cités – la *complaisance*, le *risque d’équivoque* ou *d’imprécision*, la *facilité*.

Ce qu’il aime chez Claudel, c’est sa méfiance vis à vis de *l’imprécision*, “ de cette imprécision qu’il hait dans la pensée, autant que l’impropriété dans le langage ³”. Dans l’hommage *in memoriam* qu’il dresse à Valéry Larbaud, il souligne le souci d’exigence prévalant dans la morale intellectuelle de l’écrivain, qui tint “ sa grammaire comme un état civil ”. Cet idéal stendhalien de sobriété le conduit à dénoncer l’auto-complaisance qui est appauvrissement de soi et de l’art. Aussi

¹ - Ces éloges sont regroupés dans les Discours, Hommages, Témoignages littéraires et politiques des Œuvres Complètes, pp.443-543.

² - L’éthopée est une figure de rhétorique qui “ consiste en la description morale et psychologique d’un personnage (...). L’éthopée est donc un élément constitutif du lieu plus global qu’est le portrait ”, M. Aquien et G. Molinié, Dictionnaire de rhétorique et de poétique, Le Livre de Poche, “ *Encyclopédies d’aujourd’hui* ”, 1999, p.164.

³ - Saint-John Perse, Œuvres Complètes, *Hommages* (“ Hommage à la mémoire de Paul Claudel ”), p.484.

célèbre-t-il, dans la *Préface à l'œuvre poétique de Léon-Paul Fargue*, la “fierté secrète d'un tel art, qui méprise l'indigence autant que la facilité”. Le dilettantisme, variante non moins dangereuse du laisser-aller chez l'artiste, est lui aussi considéré comme vice rédhibitoire. Aussi ne s'étonnera-t-on pas de l'entendre promouvoir et fêter, dans les *Hommages*, ceux que tourmente un désir de perfection formelle, une perpétuelle vigilance face au danger de la dissipation, de la dérive narcissique ou sectaire. Il salue en Georges Braque *l'homme intégral, homme de guet* que caractérise «*toute la patience et l'acuité d'une méditation*»¹, de même qu'en Salvador de Madariaga, l'écrivain et diplomate espagnol contraint à l'exil, il célèbre la «promptitude de vision», cette acuité qui permet une plus grande proximité avec le vrai. Car au bout du compte, c'est ce que révèle cette exigence de l' *exigence*, cette quête inassouvie d'une écriture et d'une démarche exactes, appropriées. En réalité, il semblerait que le profil idéalement recherché de l'écrivain parfait selon Saint-John Perse se doive d'assurer la combinaison de deux statures essentielles : celle du Poète, et celle de l'homme du Vrai, c'est à dire du scientifique. Saint-John Perse le spécifie dans l'hommage à Braque : ce qu'il célèbre, c'est «l'exigence d'une pensée conduite bien au-delà de l'intelligence artistique...» Ce n'est donc plus seulement de la rigueur d'une discipline formelle qu'il s'agit, et l'on comprend en lisant ces lignes, qu'il faille intégrer, dans l'élargissement conceptuel proposé de l'“exigence”, la notion d'exigence ontologique et éthique.

Ce profil, il le retrouve en Jorge-Luis Borges qu'il définit à la fois comme «logicien et poète», en Salvador de Madariaga qui, comme lui,

¹ - *Ibid.*, p.537.

a su allier carrière diplomatique et destin littéraire. Composant alors un hommage où l'on sent l'étroite identification de l'un à l'autre, Saint-John Perse met l'accent sur cet assemblage de contraires que constitue la personnalité de Madariaga : “ à la fois rigoureuse et sensible, intuitive et logique, mi-poétique et mi-scientifique ”. L'éloge est ainsi conditionné par une attirance vers les natures à facettes multiples, en tout cas doubles, où coexistent un versant poétique – intuitif – et un versant logique ou scientifique. Ces deux versants, il les relie au moyen d'une qualité unique : l'intransigeance. Plus encore, ce que requiert le poète, c'est une aptitude à *équilibrer* ces deux tendances intrinsèques à l'homme d'honneur pour lequel il élabore son discours apologétique. Ainsi loue-t-il L.-P. Fargue d'être “ toujours assez intelligent pour tenir l'intellect à la porte du poème ”, promouvant une synthèse équilibrée du rationnel et du sensible, de la science et de la prescience. Chez l'auteur du Piéton de Paris, il apprécie le goût de la « présence » opposée à l'“ absence mallarméenne ”, et cet équilibre réussi “ entre le sensuel et le cérébral ¹”. Or l'équilibre qu'il recommande est en relation directe, dans la poétique persienne, avec les mots, leur choix, leur nature, leur disposition, qui commandent « la fatalité même du poème ». Aussi n'est-ce pas par hasard qu'il consacre un très long passage à « l'importance du mot dans l'écriture de Fargue »², dans lequel l'éloge de l'écrivain évolue subrepticement vers un éloge des mots, de leur “ rôle très charnel ” puisque “ faisant plus que signifier ou désigner, ils se doivent aussi d'être, d'animer et d'agir ”. Non content de célébrer en Fargue “ le grammairien secret que porte en lui tout vrai poète articulé ³”, Saint-John Perse ouvre la dernière section de cette Préface apologétique – qui a en

¹ - *Ibid.*, p.517.

² -*Ibid.*, p. 525 – 526.

³ - *O.C.*, p.524.

elle-même valeur d'Art poétique – sur une qualité dont on sent bien qu'elle est l'expression d'une affinité profonde entre les deux écrivains : “ Fargue (...), vous qui aimez les mots en eux-mêmes et pour eux-mêmes, comme des créatures vivantes encore reliées à leur naissance (...) ”. L'exercice de l'hommage se fait, à la faveur de ces pôles d'intérêt communs, variation autour d'un thème favori : celui de l'exigence morale, intellectuelle et formelle, associé au culte du mot comme synecdoque à la fois sensible et rationnelle de l'écriture poétique.

Ce *ton* typiquement persien, qui cherche des points d'alliance entre le domaine strictement poétique et des aires de connaissance différentes se définit ainsi en grande partie par un rapport spécifique au mot. Et c'est en particulier le recours au mot dans sa composante technique ou scientifique qui va informer le discours poétique en introduisant au sein du verset une note sinon d'incongruité du moins d'étrangeté, parfois même de préciosité. Ce sont précisément les modalités d'insertion du mot scientifique dans le poème, l'évaluation des fonctions de cette insertion de même que celle de l'effet produit en aval du texte qui seront nos centres d'intérêt à ce niveau.

Comme nous l'avons suggéré auparavant, certains choix lexicaux manifestés par Saint-John Perse sont la conséquence directe de ses détours de lecteur, de ces incursions dans des ouvrages où il allait volontairement à la rencontre de termes *étranges*. En effet, considérant les choses du point de vue d'un lecteur peu accoutumé à lire dans la poésie moderne des versets tels que

Des femmes rient toutes seules dans les abutilons, ces fleurs
jaunes-tachées-de-noir-pourpre-à-la-base que l'on emploie dans la
diarrhée des bêtes à cornes... ”

il est certain que si, selon la définition même du poète, « poète est celui-là qui rompt pour nous l'accoutumance », alors Saint-John Perse aura volontiers répondu au signalement... Comment appréhender en effet tous ces termes qui truffent les poèmes et les chants, et qui sont fortement marqués d'une coloration technique, scientifique, c'est à dire souvent géologique, astrale, ornithologique, zoologique, ou encore botanique ?

Certes il y a lieu d'abord de replacer un tel choix dans le contexte plus large d'une rhétorique de la description telle que nous l'avons signalée dans la première partie. Cette rhétorique qui trouve en grande partie sa justification dans l'adage horacien *Ut pictura poesis*, qui autorise et encourage l'interaction du poétique et du pictural dans les modalités de l'écriture – en particulier dans la description – prend aussi appui sur un *butinage* constant des traités et ouvrages de sciences expérimentales auxquels Saint-John Perse a eu accès. Si l'invention est cette partie de la rhétorique qui “ consiste à rechercher et à découvrir les matériaux qui seront utilisés dans le discours¹ ”, il y a lieu de considérer que cette étape était liée chez l'auteur de Chant pour un équinoxe à l'exploration des traités scientifiques et à l'“extraction” de termes correspondant à l'attente du lecteur-butineur. Dans cette perspective, l'invention – concept rhétorique – n'est plus seulement découverte – ou plutôt redécouverte, c'est à dire réactualisation – des matériaux mais aussi et surtout, ici, découverte des mots, du matériau lexical avec sa composante phonique et sémantique, et éventuellement son prolongement imagé.

¹ - M. Patillon, Eléments de rhétorique classique, Nathan, 1990, p.11.

II/-Les composantes techniques du lexique chez Saint-John Perse.

La description des espaces insulaires répertoriés dans Vents IV, 2 présente le paysage géographique comme une métaphore géante du paysage livresque :

“ ..Plus loin, plus loin, où sont les premières îles solitaires – les îles rondes et basses, baguées d’un infini d’espace, comme des astres – îles de nomenclateurs, de généalogistes ; grèves couvertes d’emblèmes génitiaux, et de crânes volés aux sépultures royales... ”.

Le lieu terrestre, physique, a une existence confirmée du fait de son recensement technique, de sa nomination, laquelle nomination dédouble son statut . L’île est alors perçue à la fois comme lieu géographique et comme lieu lexical ; comme hyponyme d’abord (“ les premières îles solitaires ” étant l’hypéronyme des “ îles rondes et basses ”, qui ont pour hyponymes les “ îles de nomenclateurs (...) ”) puis comme hypéronyme virtuel d’une autre espèce susceptible d’être répertoriée en relation avec le genre englobant¹. Le texte ne déploie donc pas seulement une classification d’ordre géographique, mais aussi de nature lexicale et sémantique. Classification paradigmatique et syntaxique, où le terme central “ île ” est l’objet dans le passage d’un déploiement en extension (“ îles rondes et basses ”/“ îles hautes ”/ « l’île où vivait, il y a vingt ans, le dernier arbrisseau ») et en intension (“ les îles hautes – îles de pierre ponce aux mains de cent tailleurs d’images ”). C’est dire à quel point l’ordonnancement syntaxique du poème, par l’ordre qu’il instaure, participe de cette répartition d’ordre langagier qui est proposée du réel. Le texte fait découvrir un espace géographique, mais la connaissance

¹ - On retrouve cet élargissement hypéronymique au chant XII d’Oiseaux : “ ... Ce sont les oiseaux de Georges Braque : plus près du genre que de l’espèce, plus près de l’ordre que du genre ” (*O.C.*, p.424). Saint-John Perse s’inspire ici de la classification mise au point par le naturaliste suédois Linné.

qu'il en propose puise ses modalités dans les ressources de la langue en acte, de celles de la syntaxe et des interrelations lexicales. Nous aborderons d'ailleurs dans le second volet de cette deuxième partie le travail rhétorique de la syntaxe dans la construction du poème.

Dans la même veine, sans doute plus évidente encore, la deuxième suite d'Oiseaux illustre de manière magistrale cette gestion persienne de la dimension technique du vocabulaire. Le texte, déjà signalé lors de l'examen des modalités descriptives et didactiques de ce type de poésie, présente l'aspect d'une planche d'ornithologiste où la moindre parcelle du corps de l'oiseau est identifiée et nommée. A la "double allégeance" signalée de l'oiseau – "aérienne et terrestre" s'en ajoute une troisième, typiquement livresque. Le découpage anatomique, qui implique évidemment une taxinomie jubilatoire pour l'ornithologue, s'intègre dans le cycle de perspectives à partir desquelles l'oiseau est observé, comme si la terminologie anatomique était une des "entrées" possibles conduisant à la connaissance de l'objet décrit. Nous avons vu précédemment comment le point de vue observatoire était tantôt dans une proximité extrême, tantôt à l'inverse cultivait la distance par rapport à l'objet – passant, à l'image de l'oiseau ajustant sa vision dans la suite IV, "en un laps de temps de l'extrême presbytie à l'extrême myopie¹". Le recueil entier cultive d'ailleurs cette alternance entre le très pointu, le détail fouillé et précis à l'extrême, et l'envolée englobante, l'essor qui produit la vision panoramique. La dynamique textuelle se donne alors à voir comme une option hélicoïdale où l'objet est cerné de près, ou appréhendé à distance, pour les besoins de ce "rapt" (III) que le peintre, et le poète, accomplissent. Cette option est d'ailleurs modulée dans l'ensemble du recueil à travers de nombreuses variantes. Dans la suite II,

¹ - Oiseaux, p.413.

l’oiseau est “ un satellite infime de notre orbite planétaire ”. La suite III voit la perspective se modifier et aborder le microscopique puisqu’à la faveur de l’extraction opérée par le peintre, émerge “ la tache insulaire de l’oiseau sur la rétine humaine ”. L’image de l’œil réapparaît dans les poèmes suivants, sous la forme du “ cristallin ” (IV) ou de l’œil du “ chasseur ” et de la bête (V). Dans ce dernier chant, la représentation de “ l’oiseau schématique ” est elle-même éloquente : il est, “ sur la page du ciel ” à la fois “ l’arc et la flèche du vol ”. Cette forme hélicoïdale dans la perception aussi bien que dans la représentation est ainsi amplement manifestée. Qu’elle soit exprimée dans sa totalité ou de manière elliptique – et éventuellement synecdochique -, elle semble constituer le leitmotiv assurant la cohérence de la rêverie descriptive. Ainsi, la spatialisation de l’objet dans son vol, sa dynamisation vont engendrer l’émergence de la “ boussole ” : “ mais bien plutôt sont-ils, entre les trente-deux aires de la rose des vents, sur ce fond d’œil incorruptible qu’est la boussole marine, comme l’aiguille magnétique en transe sur son pivot de métal bleu ”. Quelques lignes plus tard, le poète prolongera le thème en évoquant l’oiseau “ traversé d’une aiguille aimantée ” des “ vieux pilotes de Chine et d’Arabie ”. “ L’aiguille en transe ” est sans doute à lire dans ce contexte comme une métaphore de l’impulsion poétique, mais elle est surtout de nature à souligner le caractère mouvant, dynamique dans l’incisivité, de la démarche célébratrice des oiseaux. Le texte l’affirme :

“ Rien là d’inerte ni de passif (...) L’oiseau succinct de Braque (...) vit, il vogue, se consume (...). Il s’adjoint, comme la plante, l’énergie lumineuse (...) Il rompt, à force d’âme, le fil de sa gravitation ”.

Car c'est bien d'une gravitation qu'il s'agit ici : gravitation autour des données du sens, des composantes de l'objet-oiseau, mais surtout gravitation autour des mots-nommants, ces "noyaux de force et d'action, foyers d'éclairs et d'émissions, portant au loin l'initiative et la prémonition"¹. Ce qui est reproduit dans ce recueil, c'est sans aucun doute la démarche déjà empruntée dans *Invocation* et *Chœur*, cette procession déambulatoire antique autour de l'autel – circumnavigation cérémonielle reproduisant la double quête du divers objectal et du divers lexical. Car l'objet-oiseau (le texte est explicite à ce sujet) n'est que le double de l'objet-mot, le second constituant avec le premier un curieux binôme, à l'instar de ceux qui allient, dans la nomenclature scientifique, le nom latin générique et le nom spécial : "Ils sont, comme les mots, portés du rythme universel ; ils s'inscrivent d'eux-mêmes, et comme d'affinité, dans la plus large strophe errante que l'on ait vue jamais se dérouler au monde". "L'arc immense d'ailes peintes" qu'ils forment n'est plus alors qu'une modulation analogique à la "gravitation du chœur au circuit de la strophe" dans *Invocation* (*Et vous, Mers..3*). Enfin, la figure circulaire, héliocoïdale réapparaît au chant XI du recueil, lorsque l'image collective de la nuée se superpose à l'épure unique du corps étiré de l'oiseau :

"c'est la grande ronde d'oiseaux peints sur la zone zodiacale, et le rassemblement d'une famille entière d'ailes dans le vent jaune, comme une seule et vaste hélice en quête de ses pales".

La "lance []" de la figure de groupe² subsume l'hélice et pose la *pérégrination* de ces nouveaux "Croisés" comme une aventure du langage : Saint-John Perse ne savoure-t-il pas, à la suite XII, le rythme

¹ - *Oiseaux*, suite VIII, p. 417.

² - "Oiseaux, lances levées à toutes frontières de l'homme ! ...", (p.426).

ternaire du nom scientifique, dont il se délecte à analyser la nature des composantes en focalisant sur la *répétition* :

“ Ils [les oiseaux] porteraient, en bonne nomenclature, cette répétition du nom dont les naturalistes se plaisent à honorer le type élu comme archétype : *Bracchus Avis Avis...*¹ ”.

En définitive, la citation du nom ainsi que le développement des figures de l'hélice et du trait – comme avatars du graphisme du mot – apparaissent sans trop d'ambiguïté comme des figures stylisés de l'écriture, des témoignages patents du culte persien du mot. Célébrant la gloire dynamique et fusante de l'oiseau, le poète fait miroiter les virtualités inhérentes au langage. D'ailleurs, en philosophie du langage, n'est-ce pas par l'enchaînement lexical que l'homme évolue du connu – du pensé – vers l'inconnu, qui reste impensé tant qu'il est informulé ? Judith Schlanger rappelle, dans “ Dire et connaître² ” que “ ce sont souvent des termes chargés par un succès rationnel ou par l'héritage historique de leurs emplois antérieurs [qui] rendent possible de désigner, afin de le rendre connaissable, ce qui n'avait pas encore été perçu ni pensé ”. Or c'est précisément cet enchâssement d'un registre de termes dans un autre qui frappe le lecteur de Saint-John Perse, cette contiguïté de mots très divers, qui prouve qu'il n'est pas besoin de *figure* pour qu'il y ait *incongruité* ! Lorsque dans la suite XIV d'Eloges, le poète reconstitue le trajet de l'enfant revenant de l'école, il évoque

la mer déserte plus bruyante qu'une criée aux poissons.

¹ - Ce goût du nom redoublé en écho dans la nomenclature scientifique préside aussi à l'évocation du nom savant désignant le fameux “ Oiseau Anhinga ” de Vents, II, 4. Ce nom savant, il le communique à Roger Caillois dans une lettre datée de février 53, c'est “ *l'Anhinga anhinga* de Linné ” (Lettres d'Exil, p.965).

² - J. Schlanger, “ Dire et connaître ”, p.100, dans De la métaphysique à la rhétorique, édité par M. Meyer, éditions de l'Université de Bruxelles, 1986.

Et les boucants de sucre [qui] coulent, aux Quais de marcassite peints, à grands ramages, de pétrole, (...).

Pour le lecteur, cette insertion de termes tels que “boucants” et plus encore “marcassite” crée un décalage dans une représentation censée être rapportée par un enfant. C’est en effet lui qui est censé voir “au bout de la rue où il tourne / la mer déserte...”. L’intrusion de mots trop précis et techniques témoigne certes de ce goût pour le mot rare typiquement persien, mais on pourrait peut-être aussi lui attribuer une signification plus large, plus généreuse : celle de s’approprier non seulement l’objet décrit ou convoité, mais aussi une autre aire de nomination, c’est à dire finalement un autre territoire de connaissance. Des locutions familières ou connues à ces “locutions inouïes” vers lesquelles le narrateur se propose de remonter dans *Neiges IV (Exil)*, le parcours est celui d’une appropriation dont on aura à expliciter les données et les modalités. Evoquant ce glissement d’un domaine à l’autre, Judith Schlanger confirme : “Si on ne pouvait pas emprunter les notions, et déplacer les langages partiels d’un domaine à un autre, on ne pourrait pas concevoir autre chose, c’est-à-dire penser¹”. Ce déplacement, qui suppose une attention et une curiosité entières pour les domaines hétérogènes, est donc consubstantiel, chez Saint-John Perse, à la pensée et à la quête poétiques. Pour Pierre Van Rutten², le “vocabulaire spécialisé” constitue “la part intellectuelle d’une œuvre qui se veut affective, la part du travail sur une inspiration”. Ce travail est, en grande partie, le résultat de lectures “butineuses” qui sont, comme nous allons le voir, des exercices heuristiques où le poète réalise, par la médiation du

¹ - *Ibid.*, p.100.

² - P. Van Rutten, Le langage poétique de Saint-John Perse, chez l’auteur.

vocabulaire et des *greffes* lexicales auxquelles il recourt, un peu de cet idéal humaniste du XVI^{ème} siècle. Au commencement était donc, non pas le poème, mais ce qui le précède, en l'occurrence la “ Basilique du Livre ” (Vents I, 4), étant entendu que les supports divers sur lesquels s'appuie l'écrivain – dictionnaires, ouvrages historiques et encyclopédiques, etc – lui offrent des gisements conceptuels et surtout lexicaux d'une très grande richesse.

A/ Les sources livresques.

La vision du réel tel qu'il est perçu par Saint-John Perse n'est pas concevable sans le prisme des livres spécialisés (entomologie, zoologie, botanique, mais aussi ésotérisme ou occultisme). Ses propres détours de vie, géographiques et humains, ont requis le passage par des arrondissements multiples, par les relais obligés des écrits des autres, géographes ou mystiques arabes, archéologues ou spécialistes de l'histoire des religions. De nombreux récits de voyageurs ont ainsi été recensés dans son fonds personnel : les Voyages (Routiers, pèlerins et corsaires aux Echelles du levant) de R. Laurent-Vibert, contenant des planches illustrées, ce qui devait aider le poète à visualiser les récits et les lieux, l'Histoire de l'Océan Indien par Alan Villiers¹, où l'auteur trace un portrait historique et géographique de l'Océan Indien, de ses îles fabuleuses (The fabulous islands”), combinant le récit autobiographique et la narration des “ aventures de grands explorateurs depuis l'Antiquité jusqu'au XIX^{ème} siècle ”. Les cartes et les photographies qui complètent l'ouvrage parachèvent également la stimulation de la rêverie poétique –

¹ - Alan Villiers (Principal), Monsoon seas. The story of the Indian Ocean, New York, London, Toronto, éd. McGraw – Hill Book, 1952, 337p. Annoté par Saint-John Perse (Consultable à la Fondation Saint-John Perse à Aix-en-Provence).

et langagière – de Saint-John Perse. Dans le même ordre d'idées, il annote et marque son intérêt pour une « anthologie des chroniqueurs portugais contemporains de l'épopée maritime », elle aussi enrichie d'illustrations et de dessins : « Les grands navigateurs et colons portugais du XVe et du XVIe siècles¹ ». L'ouvrage est en très grande partie consacré aux chroniques de rois et de princes (extraits de la « Chronique du roi Dom Duarte » de Ruy de Pina, de la « Chronique du prince Dom Joao » de Damiao de Goes, etc.), ce qui n'est pas pour déplaire à un poète qui voue un intérêt particulier aux biographies des personnages illustres, hors du commun. Sous ce jour, on comprend alors mieux pourquoi Saint-John Perse couvre de nombreuses annotations l'exemplaire qu'il possède du Diwan d'Al Hallaj², lequel, outre le recueil de poésies proprement dit, comporte des notices historiques sur la vie d'Al Hallaj, un premier index des 83 pièces hallagiennes et des 8 vers isolés, un second regroupant les noms des poètes cités, enfin un troisième rappelant les versets coraniques cités dans le recueil. Sur le même thème, il met en pratique son système d'annotations en marquant d'un « o » le fait suivant, rapporté par un autre ouvrage sur la vie d'Al Hallaj : « on publiait qu'il avait ressuscité quelques oiseaux³ ». Le « o » signifiant dans le système annotatif persien que le terme ou le passage annoté est *bon pour l'imagination*, il est aisé de mesurer l'intérêt que peuvent présenter de tels textes pour le poète, qui trouve dans les nombreux supports livresques auxquels il a accès un « terrain de

¹ - Virginia De Castro e Almeida (éd.), Les grands navigateurs et colons portugais du XVe et du XVIe siècles. « Chroniques de Ruy de Pina, Fra Joao Alvares, Damio de Goes, Joao de Barros, Garcia de Resende, Castanheda. Afrique du Nord, Congo, Cap de Bonne-Espérance », Paris, éd. Duchartre, 1934, 189p.

² - Al-Husayn ibn Mansûr (Principal) et Louis Massignon (Editeur), Diwan, Paris, éd. Cahiers du Sud, 1955, 159p. (Fondation Saint-John Perse).

³ - Ibn Zanji, Al Solami, Ibn Bakouyeh (Principaux) et Louis Massignon, Al Khatib (Editeurs), Quatre textes relatifs à la biographie d'al-Hosayn – Ibn Mansour al Hallaj, Paris, Librairie orientaliste Paul Geuthner, 1914, 86p.

germination » inespéré. L'émerveillement face aux personnalités exceptionnelles explique également les nombreuses annotations qu'il appose dans les premiers chapitres de l'ouvrage de Aly ben Abderrahman Ben Hodail el Andalusy, La Parure des Cavaliers et l'insigne des preux (traduit par Louis Mercier), et dont le titre recèle à lui seul tout un programme... Outre la richesse de l'étude préliminaire au texte proprement dit, et qui porte sur "les sources des hippiatres arabes", "accompagnée d'appendices critiques sur l'histoire du pur-sang, de l'équitation et des sports hippiques arabes, au Maghreb et en Orient", le livre comporte un index des termes arabes d'hippologie ainsi que des dessins et des photographies. Même si Saint-John Perse ne lit que les trente-cinq premières pages de l'ouvrage, le vocabulaire technique qu'il recèle, de même que les illustrations qui étoffent la dimension figurative de la lecture, est pour lui une manne lexicale et cognitive qu'il ne tardera pas à faire fructifier dans l'écriture.

Cet investissement trouve aussi des sources opportunément fécondes dans les ouvrages de botanique du fonds personnel de l'écrivain. Sans oublier l'ouvrage du R.P. Duss sur la « flore phanérogamique des Antilles »¹, dont l'écrivain s'est largement inspiré, il faudrait citer la Revue de Botanique appliquée et d'agriculture coloniale² ou plusieurs contributions apportent des descriptions de cultures et de plantes susceptibles d'attirer le passionné de nomenclature qu'est Saint-John Perse, ou encore le Petit Guide panoramique de la flore méditerranéenne³ de J. Arrecgros dont les nombreuses photographies de plantes et l'index

¹ - R. Père Duss, Flore phanérogamique des Antilles françaises (Guadeloupe et Martinique), Annales de l'Institut Colonial de Marseille. Mâcon, Protat frères, 1897. (cité par J. Gardes-Tamine, "Correspondance R. Caillois / Saint-John Perse (1942-1975)", *Cahiers SJP* 13, nrf Gallimard, 1996).

² - Aug. Chevalier (Direct.), Revue de Botanique appliquée et d'agriculture coloniale, Paris, éd. Laboratoire d'agronomie coloniale, sept. 1926, 76p.

³ - J. Arrecgros (Principal), Petit guide panoramique de la flore méditerranéenne, Neuchâtel, Delachaux et Niestlé, 1963, 78p.

joint des noms apportent une contribution non négligeable à la connaissance du milieu naturel en zone méditerranéenne. Dans la même veine, Fleurs du Bassin méditerranéen¹ ouvre, avec ses photographies, cartes, lexique, index et planches très variées, un horizon naturaliste propice au travail de réélaboration nominale et figurale auquel se livre le poète dans son *exercice* du poétique.

B/ Décontextualisation et réinsertion poétique du lexique.

Cette gravitation autour des ouvrages spécialisés constitue ainsi pour l'écrivain une étape obligée, et le substrat à partir duquel il désactualise la référence – ou la simple étiquette – pour la réactualiser en l'insérant dans sa propre isotopie. La perception même du monde, d'un objet ou d'une couleur est susceptible de s'imprégner de l'empreinte laissée par la lecture attentive et ouverte. C'est ce télescopage, ou du moins cette interférence entre appréhension poétique et appréhension technique ou scientifique qui étonne, surtout lorsqu'ils créent un vertige *métaphorique* générateur d'incongruité, comme dans ce passage d'Eloges dont le ton rappelle celui d'un certain écrivain anglais, mathématicien et logicien de surcroît² :

“ A présent, laissez-moi, je vais seul.

Je sortirai, car j'ai affaire : un insecte m'attend pour traiter. Je me fais joie

Du gros œil à facettes : anguleux, imprévu, comme le fruit de cyprès

Ou bien j'ai une alliance avec les pierres veinées-bleu (...) ”

¹ - Oleg Polunin et Anthony Huxley (Principaux), Fleurs du Bassin méditerranéen, trad. Par G.G. Aymonin, Paris, Nathan, 1967, 325p.

² - Nous pensons ici à Lewis Carroll.

(Eloges, XVIII, OC 52).

Ces rencontres annoncées avec le monde entomologique ou minéralogique sont au cœur de l’attitude persienne vis à vis du monde et au langage. Dans une étude intitulée “L’obscurité du visible, ou le malentendu sur la propriété du mot¹”, H. Levillain s’interroge sur ce paradoxe persien qui consiste, alors que le poète use d’un “lexique du visible”, à produire chez le lecteur un effet d’« obscurité ». Car son lexique est bien un « vocabulaire de choses vues », qui nous renvoie à ce thème rhétorique de l’*évidence* dont nous avons souligné les ressorts relativement à la poésie descriptive (I^{ère} partie). Même si en aval du texte, le lecteur est parfois pris de court par ces apparitions lexicales hétérogènes par rapport à l’attente traditionnelle que génère chez tout récepteur un texte poétique, ces termes et ces locutions qu’atteste le poète sont là, selon lui, simplement comme présence existante – dans les ouvrages scientifiques, ou dans les dictionnaires et les index, réservoirs d’images et de noms. Leur reproduction décontextualisée dans le poème est la continuation logique de leur vérité, de leur matérialité probante. De ce fait, en les nommant, l’écrivain-nomenclateur fait plus qu’attester de leur existence lexicale : il est le témoin silencieux mais actif, car engagé, de leur appartenance à la classe subsumante des noms du langage. Nous verrons d’ici peu que, d’une certaine manière, et réciproquement, l’insertion de la modalité scientifique - pourtant monosémique - dans le domaine poétique peut être appréhendée comme un désir d’attester l’envergure irréductible de ce domaine et d’en assurer la *vraisemblabilisation* au regard de cet improbable – inouï,

¹ - H. Levillain, “L’obscurité du visible ou le malentendu sur la propriété du mot ” dans *Europe*, n° spécial “Saint-John Perse”, n° 799-800, nov.déc. 1995, p.120.

“ innommable ”, pour reprendre l’expression de Victor Segalen – qui est le règne même du poétique. Le “ souvenir cuisant ” dont le narrateur veut se départir dans *Récitation à l’éloge d’une reine* n’est pas un simple souvenir biographique. Ou plutôt est-ce un souvenir “ graphique ”, drainé par les réminiscences livresques qui accompagnent l’aventure scripturale : qui lui sont, à vrai dire, simultanées. Le souvenir d’appellations précède, ou en tout cas étoffe, l’éventuelle réminiscence réelle :

“ un souvenir cuisant des champs de poivriers et de grèves où croît l’arbre-à-cendre et des gousses nubiles et des bêtes à poche musquée ! ”.

Lorsque le rapporteur du discours décrit le personnage princier dans la deuxième suite d’*Amitié du Prince*, la description qu’il en donne fait curieusement l’effet d’une variation descriptive autour du thème botanique, comme si le personnage, représenté dans la suite comme un sage à l’allure carolingienne, était “ rendu ” à la planche de botanique d’où il semble avoir été extrait à la faveur d’une rêverie formelle transfigurante :

“ ...Tel sous le signe de son front, les cils hantés d’ombrages immortels et la barbe poudrée d’un pollen de sagesse, Prince flairé d’abeilles sur sa chaise d’un bois violet très odorant, il veille ”.

(*A. du Pr.II*, OC 68).

Si “ d’une race à l’autre la route est longue¹ ”, les glissements d’un monde langagier à l’autre sont encore plus périlleux et aléatoires. Ils supposent la fréquentation de mots qui, pour certains, sont en même temps que des mots techniques, des mots rares. Pierre Van Rutten² a ratissé ces particularismes du vocabulaire persien en proposant un choix de mille mots rares dans l’œuvre poétique de Saint-John Perse. Parcourant les zones d’intérêt révélés par ces choix, il a mis en lumière l’importance de la “ mythologie grecque ” (“ *Argus, Nessus, Io, Harpie, Gorgonie et les Hyades* ”), de l’histoire ancienne (“ *murrhin, vase riche de l’antiquité, ou pschent, coiffure royale des Egyptiens* ”). Relevant les vocables empruntés à la terminologie astronomique, il a retenu *almageste, gnomon* (instrument), *épactes* (nombres exprimant l’âge de la lune), *Biélides* ou encore *Halley. Sardoine, obsidienne* et *betyle* en particulier attestent de la curiosité pour le monde minéralogique, tout comme *portulan, musoir, étiage, murex* ou *falun* pour l’univers de la marine. Un nombre considérable de domaines de spécialisation est ainsi mis à contribution, ces domaines constituant autant d’affluents vivifiants apportés à la source poétique. La convocation de toutes les modulations perceptuelles du réel est d’ailleurs le signe d’une œuvre ouverte : nul cloisonnement totalitaire, mais une communion qui ne prend son sens qu’avec une symbiose lexicale et sémantique consacrée par le poème :

¹ - *Amitié du Prince* III, p.69.

² - Van Rutten, *op. cit.*, pp. 98-103.

Tous les chemins silencieux du monde sont ouverts. Nous avons écrasé de ces plantes à huile. Le fleuve est plein de bulles, et le soir est plein d'ailes, le ciel couleur d'une racine rose d'ipomée¹.

Dans ce sens, la figure perd de son incongruité habituelle puisque la louange peut aussi bien être le fait d'un être humain que ... d'un *insecte*, comme dans la dernière suite d'*Amitié du Prince* : « ...Assis à l'ombre sur son seuil, dans les clameurs d'insectes très arides. (Et qui demanderait qu'on fasse taire cette louange sous les feuilles ?) ».

De *gneiss* (*Vents* IV,2) à *bibase* (*Amers*, *Strophe* VII), Saint-John Perse s'inscrit, par cette passion, ce plaisir - où la part phonique entre autant en jeu que l'attrait du sémantique - dans la lignée d'écrivains et de poètes qui surent apprécier ce même plaisir. R. Ventresque² a rappelé les points communs entre Mallarmé et Saint-John Perse, dont celui-là, qui n'atténue en rien de la perspicacité du rapprochement, la différence entre les deux formes de "manipulation" et d'insertion du mot rare résidant sans doute dans le fait que chez Saint-John Perse, le mot rare est fondu dans l'amplitude du verset, qui, comme on le verra dans le deuxième chapitre de cette partie, se charge d'en assurer le développement, voire l'explicitation, alors que chez Mallarmé - comme souvent aussi chez Théophile Gautier ou Apollinaire - le lexème en question apparaît dans le contexte d'un énoncé court, serti dans le vers en tant que tel, à la limite d'une émission presque gratuite. Chez Saint-John Perse, il semblerait qu'il y ait malgré tout un "suivi" de la mise en contexte du mot sélectionné, suivi assuré par la cohésion syntaxique ainsi que par l'impulsion rhétorique qui devient vecteur de cohérence à l'échelle du poème entier. Ainsi, la mention des "lobes" et des "empreintes

¹ - *Amitié du Prince* IV, p. 72.

² - R. Ventresque, « Saint-John Perse, un grand poète du XIX^e siècle : l'héritage symboliste de Mallarmé », dans *Souffle de Perse* n°5/6, pp. 96-104.

méningées ” dans *Strophe* VI voit s’infléchir l’orientation de référence neurologique vers un développement contextuel évoluant autour du thème de la *trace* – humaine, fossile, sémiotique, comme si le poétique profilait sa modénature à partir de modèles scientifiques :

“ Des affleurements soyeux d’argile blanche, doucereuse, des empâtements noueux de marne blanche, doucereuse, devançant vers la terre nos pas de femmes ensommeillées. Et de la paume du pied nu sur ces macérations nocturnes – comme d’une main d’aveugle parmi la nuit des signes enneigés – nous suivons là ce pur langage modelé : relief d’empreintes méningées, proéminences saintes aux lobes de l’enfance embryonnaire... ”.

De l’ouvrage scientifique ou technique au poème se constitue donc une passerelle qui, en dépit de sa discontinuité, vient infirmer la séparation inéluctable des savoirs et des lexiques. On est en droit alors de s’interroger sur le *comment* de l’homogénéisation, dans le corps syntaxique et rhétorique du texte, de cette hétérogénéité constitutive du réel.

C/ Mots techniques et problématique du référent : « l’empire des choses vraies ».

Il va sans dire que l’observation du lexique technique dans la poésie persienne conduit le lecteur ou le critique à tenter une évaluation des implications épistémiques et aléthiques qu’il met en jeu. D’un point de vue stylistique, ce genre d’insertion constitue un cas de “ marquage socio-culturel ”. Reprenant l’analyse proposée par Philippe Hamon sur le

discours réaliste, C. Fromilhague et A. Sancier rappellent que les “ emprunts aux langages spécialisés de groupes socio-professionnels ” - “ sportif, juridique, scientifique, linguistique, etc ” - “ sont parmi les marqueurs les plus efficaces de l’impression référentielle : le lexique technique (...) vise à la transparence, c’est à dire à la représentation non médiatisée du monde réel¹ ”. On peut se demander d’ailleurs, en ce qui concerne la poésie, jusqu’à quel point les termes renvoyant aux domaines technique et scientifique peuvent être considérés comme des “ opérateurs de mimésis ”. En fait, il semblerait qu’une part importante de la définition de ce que l’on nomme *poéticité* se joue sur cet équilibre entre la tension “ mimétique – qui induit l’intrusion du réel dans ses manifestations diverses dans le texte – et la topique traditionnellement, c’est à dire normativement, définie de la poésie. Dans l’ouvrage précité, les auteurs interrogent cette interaction du poétique et du non-poétique dans le texte littéraire : prenant l’exemple d’Apollinaire², ils identifient l’effet de l’intrusion – ces “ écarts par rapport à une norme littéraire imaginaire et inconsciemment idéalisée ” - à un effet de « réfraction des mondes de la tradition et de la modernité enfin rassemblés ». A cela s’ajoute le fait que “ paradoxalement, et dans la poésie de façon très marquée, l’association de termes évoquant des référents très éloignés produit un fort effet de littérarité et de poéticité, la littérature devenant le lieu où le monde se structure, trouve une unité et un sens³”.

Mais jusqu’à quelle limite peut-on encore parler de désignation *référentielle* pour ce genre d’énoncé ? La question à ce niveau pourrait

¹ - C. Fromilhague et A. Sancier, *Introduction à l’analyse stylistique*, Bordas, 1991, p.96.

² - “ Dans la *Chanson du Mal-Aimé* ” par exemple, Apollinaire associe des termes techniques, ou mots de civilisation (...) comme *gin, électricité, tramways, siphons* et des mots plus prévisibles dans un discours poétique comme *lyre, triste, mélodieux, plainte* ”. (op. cit., p.97). Chez Saint-John Perse, l’association lexicale est de nature plus complexe, les termes atteignant souvent un haut degré de spécialisation.

³ - *Ibid.*, p.97.

se poser en ces termes précis : y a-t-il survalorisation du référent du mot technique lors de son insertion dans l'énoncé poétique, ou ce référent subirait-il, à l'inverse, une sorte de *gommage* au profit de cette stricte " ivresse du nom juste ¹", d'une pure délectation du mot en tant que tel, perçu désormais sans réelle continuité relationnelle avec ce qui fut son référent, l'oiseau désigné par l'ornithologue, ou la plante telle que recensée par le botaniste :

(...) rétive, la vie remontera de ses abris sous terre avec son peuple de fidèles : ses « Lucilies » ou mouches d'or de la viande, ses psoques, ses mites, ses réduves ; et ses « Talitres », ou puces de mer, sous le varech des plages aux senteurs d'officine. La Cantharide verte et le Lycène bleu nous ramèneront l'accent et la couleur ;

(Sécheresse, OC 1397).

Si l'on se reporte à la précision avec laquelle Saint-John Perse justifie et prolonge ses choix lexicaux, notamment dans sa Correspondance, il apparaît d'abord comme indéniable que le souci de justesse – ce souci d'être en phase avec la référence scientifique telle qu'il la puise dans les ouvrages spécialisés – est pour lui d'une importance primordiale. Prémisse à toute transposition poétique, le recours au " nom juste " ressortit chez le poète à une éthique de l'exactitude, éthique qui obligerait à adopter une attitude de stricte obédience vis à vis de la source référentielle. Or Saint-John Perse n'hésite pas dans la plupart des cas à pratiquer des déviations par rapport au rapport référentiel immédiat, en superposant d'autres types d'associations (phoniques, paronomastiques, étymologiques) sur l'image du référent premier. C'est

¹ - Loïc Céry, " La dure vie de l'oiseau Annaô " dans *Souffle de Perse* 9, janv. 2000, p.59.

ainsi, que dans l'extrait d'Exil V cité plus haut, les noms de fruit sec (*achaine*) et d'insectes (*anophèle*), subissent, de par leur mimétisme phonétique, un affaiblissement de leur affiliation référentielle, comme si leur intégration dans un contexte qui substitue l'alignement paradigmatique, la paronymie et la concaténation syntaxique à la raison référentielle, suffisait sinon à défaire, du moins à relâcher le lien du terme à son référent originel. Ces "divinités propices à l'éclosion du songe" qu'invoque le poète dans Vents I et que l'on pourrait aisément identifier à ces "livres dans leurs niches", sont donc la base irrécusable et le lieu originel où se créent des affinités, où se joue la configuration de l'œuvre à venir, sa carène typique. Dans ses recherches sur l'origine de l'appellation "oiseau Annaô" (*Pour fêter une enfance*, III, OC 25), Loïc Céry a souligné cette déontologie de l'exactitude chez le poète, qui transparaît dans les notes et les lettres qu'il transmet à ses critiques. Démontrant que l'appellation, au sujet de laquelle plusieurs hypothèses ont été émises, constitue un cas de fusion de la référence ornithologique attestée – le *Quiscalus lugubris* – avec un étymon latin désignant une autre sous-espèce aviaire, l'*aeneus*, le chercheur en conclut avec beaucoup de pertinence que l'élaboration du poème est indissociable dans ce cas de ce façonnage stratifié auquel procède avec beaucoup d'habileté, l'amateur de langues et de noms qu'est Saint-John Perse. On est ainsi "en présence d'un cas exemplaire quant à la nomination telle que la conçoit le poète : respect du réel à travers le nom poétique (...), transposition alliant le sens et le son dans le foyer d'un mot évocateur, référence dissimulée à l'étymologie¹". Mais le cas de "l'oiseau Annaô" est un des nombreux cas de termes où l'invention et la réalité de la référence interfèrent pour proposer au lecteur le "chiffre nouveau"

¹ - Loïc Céry, *op. cit.*, p.67.

d'une fulguration poétique. De tels croisements ne doivent pas nous faire oublier l'abondance de ces occurrences du scientifique parsemées à travers les poèmes des différents recueils, et dont les modalités d'apparition ainsi que leur régulation dans le flux spécifiquement *conduit* du langage poétique soulèvent des problématiques diverses.

D/ L'onomaturge.

En premier lieu, c'est la question de l' "alliance essentielle de la vérité de l'homme avec la vérité des choses" qui se pose pour le poète, comme il l'écrit dans la lettre à André Rousseaux du 31 octobre 1959¹. Or, cette question est pour lui étroitement associée à une "rhétorique profonde". Elle n'est donc pas seulement affaire de précision, expérience d'un "homme chargé des chaînes du savoir (Vents III) et tenu par l'exigence active d'assurer la "coïncidence entre le langage et le réel"². Elle ressortit en effet à cette "rhétorique profonde" évoquée par Baudelaire et qui transcende le détail du faire poétique pour impliquer une conception plus large, de nature ontologique et éthique, du positionnement de l'écrivain relativement aux objets du monde. Sans prétendre à une extension purement philosophique de ce rapport au Vrai, il importe néanmoins d'interroger la nature de l'alliance tissée, alliance qui passe essentiellement par une médiation d'ordre linguistique – puisque le poème est acte de langage – et d'ordre rhétorique, dans la mesure où l'on considère que ce poème n'est en aucun cas séparé du monde dans lequel il se dit, mais qu'il est en *interaction* avec lui. L'inscription du scientifique/technique dans le poétique est alors à lire

¹ - Saint-John Perse, Œuvres complètes, "Témoignages littéraires", p.573.

² - *Ibid.*, Lettre à Luc-André-Marcel, "Témoignages littéraires", p.574.

comme une forme d'imprégnation réciproque du monde des choses et du monde des mots.

En second lieu, et dans le prolongement du premier, cette alliance convoitée pose le problème de la *nomination* dans la démarche poétique persienne, que cette nomination réfère à une désignation restreinte comme dans le cas des termes techniques ou qu'elle soit purement conceptuelle. Dans le premier cas de figure, il s'agirait autant du plaisir de nommer, comme nous l'avons souligné antérieurement, que de celui de "butiner", de faire irruption dans le livre d'autrui pour en prélever des fragments signifiants. La présence de ce "*logos* prédécoupé¹" antérieur à la construction du poème outrepassé l'assimilation de ce *logos* à un fonds mémoriel préexistant à l'entreprise d'écrire. Certes, Saint-John Perse répond au reproche qui lui est souvent adressé de trop utiliser de mots rares dans sa poésie en rappelant que ces mots sont consultables dans les dictionnaires ou les encyclopédies. Sa réponse est une manière de s'allier le lecteur autour d'un référent partagé : la contestation perd alors une grande partie de sa justification... Il y a chez Saint-John Perse une *praxis* de la lecture, au sens propre du terme, puisque celle-ci ne se réduit pas à une expérience commune à tous les grands écrivains, mais qu'elle débouche sur une activation, sur un *agir* qui informe le corps du poème. Or il est impossible de séparer le but de cette *praxis* de son moyen – qui est en particulier un rétablissement du lien entre science et poésie chez Saint-John Perse – tout comme il n'est pas viable de la dissocier du projet esthétique et éthique général qui est celui, rappelons-le, de l'alliance entre vérité poétique et vérité scientifique. La lecture, rappelons-le, désigne étymologiquement l'établissement d'un lien : "Cueillir, rassembler, lier", nous dit Pascal

¹ - Pascal Quignard, *Rhétorique spéculative*, Gallimard, *Folio*, 1995, p.22.

Quignard dans sa Rhétorique spéculative, “ se dit en grec *legein*. Le lien, tel est le *logos*, le langage ”. C’est par cette ligature qu’une partie de l’articulation logique des mots aux choses a lieu. Or le “ nom ” tel que l’entend l’auteur d’Amers draine une signification particulière¹. Dans une lettre à Valéry Larbaud (*Lettres de jeunesse*, OC 793), il confie à son interlocuteur que

« *l’herbe à Mme Lalie* », et « *l’oiseau Annaô* », et bien d’autres noms de plantes ou de bêtes (toutes réelles qu’elles fussent et connues de la science), n’auront pour moi rêvé que de mimer la fiction. Non, certes, que j’eusse dédain des mots connus, mais j’ai toujours senti qu’il y a en nous (...) une instinctive horreur de nommer trop spécifiquement, selon la science ou la coutume. Je n’ai jamais aimé nommer que pour la joie, très enfantine ou archaïque, de me croire créateur du nom. Pensez avec moi à toute l’extrême différence qu’il y a entre le “ mot ” et le “ nom ” (...) la plupart de[s] oiseaux (...) avaient reçu de moi (...) le baptême de leur nom. Et je les connaissais pourtant tous fort bien, dans leur réalité comme dans leur appellation et leur classement scientifique ”.

Que penser de telles déclarations ? D’abord qu’elles éclairent d’un jour particulièrement éloquent le rapport au “ nom ” et au “ mot ”, ce qui chez Saint-John Perse, ne renvoie pas à la même réalité langagière. Ensuite, que le constat de la part du ludique dans l’acte de nommer est en lui-même aveu d’identification prométhéenne : la nomination, dans cette perspective, est la consécration de la création ; elle en est le parachèvement quasi divin. Enfin, qu’il y a un parcours évolutif depuis

¹ - Rappelons avec Pierre Van Rutten que les noms correspondent dans son œuvre à une moyenne de 48,9% par rapport aux autres catégories du discours (relativement à une fréquence moyenne de 40,5% pour le français littéraire), *op. cit.*, p.118. En outre l’auteur évalue à 10% la part du vocabulaire spécialisé par rapport aux autres mots du lexique dans le texte, tout en convenant que ces termes spécialisés “ contiennent une part beaucoup plus grande de son information ”, *op. cit.*, p.98-99.

le nom scientifique tel qu'il est "cueilli" (legare) sur les chemins de l'érudition, dans les "plissements hercyniens" (*Invocation* 6) du savoir cadré, cloisonné jusqu'au nom transfiguré, passé dans le texte où le poète le *baptise*. A l'instar de l'oiseau qui "précipité sur la planche du peintre, a commencé de vivre le cycle de ses mutations" (*Oiseaux* VI), le mot entame l'itinéraire qui le promeut "nom" du moment où un nommeur se l'approprie en parasitant sa référence initiale. Cette promotion en quelque sorte le *désanonymise* : paradoxalement, et dans un certain sens elle le "déréférencialise" aussi. Mais qu'importe ? Le résultat final est comparable à celui d'une nouvelle naissance lexicale, à une renaissance qui atteste sinon d'un *ethos* démiurgique du moins du plaisir d'opérer une redistribution du réel où l'écrivain est seul à décider de la sélection à opérer, d'une nouvelle partition qu'il orchestre selon ses lois autonomes :

" Et c'est naissance encore de prodiges sur la terre des hommes. Et ce n'est pas assez de toutes vos bêtes peintes, Audubon ! qu'il ne m'y faille encore mêler quelques espèces disparues : le Ramier migrateur, le Courlis boréal et le Grand Auk... "

(*Vents*, II,1).

Lorsque les espèces sont disparues, le nom, lui, reste promis à une pérennité certaine de par la grâce d'un écrivain-sauveteur. De plus, à cette impulsion nominative se superpose une impulsion rythmique – celle du souffle – qui frappe cet élan d'une connotation biblique, en même temps qu'elle lui assure un impact illocutoire : dire le nom, c'est aussi le faire être, proposer son existence. Ce souffle qui doit redoubler "l'éjection du mot", le poète en confirme l'impérieuse nécessité dans les précisions qu'il communique à Jean Paulhan concernant certains de

ses versets : “ Je n’ai jamais pensé qu’à l’aspiration initiale, marquée d’un signe indicatif dans beaucoup de langues encore vivantes et des plus articulées, des plus évoluées mêmes, du proche et du lointain Orient, où l’émission, l’éjection du mot sous sa première consonne est amorcée, frappée plus que d’une simple intonation : d’une véritable accentuation en recul du souffle – le contraire d’un amuïssement ”.

Ce qui apparaît ici et qui confirme cette présence irrécusable d’un mouvement d’essor – rythmique, nominateur, rhétorique – intrinsèque à la forme poétique persienne, c’est cette reconnaissance revendiquée d’une “ accentuation ”, d’un événement d’ordre rythmique – accentuel – qui inaugure l’acte de l’énonciation, qui l’inscrit, comme nous le verrons ultérieurement, dans un projet de l’oralité, de la lecture *vive*. Si les termes techniques s’imposent au stylisticien comme des “ asémantèmes ” (“ c’est à dire des signifiants auxquels on n’attribue aucun signifié et aucun référent ¹”), ils acquièrent, de par leur fusion dans l’énoncé poétique, une charge sémantique nouvelle et surtout une valeur pragmatique : leur exhibition incongrue les désigne alors comme actes énonciatifs, comme pur langage se montrant, décontextualisés puis reconçus dans l’action d’une nouvelle profération :

“ ... et le nageur

a une jambe en eau tiède mais l’autre pèse dans un courant
frais ; et les gomphrènes, les ramies,
l’acalyphe à fleurs vertes et ces piléas cespiteuses qui
sont la barbe des vieux murs
s’affolent sur les toits, au rebord des gouttières, ”

(Eloges XVI, OC 49).

¹ - C. Fromilhague et A. Sancier, *op. cit.*, p.97.

Le recours à la dimension pragmatique s'impose ici naturellement, d'une part parce qu'il signale les limites d'une analyse strictement linguistique dans la perception d'une telle poésie et d'autre part du fait que ce projet de nomination est, comme nous l'avons signalé, en étroite coexistence avec un projet d'acte. Tout l'arrière-plan rhétorique de ce rapport au scientifique – qui intègre aussi bien le détour par l'érudition livresque que le désir de concilier les deux pôles antinomiques de la pensée – oblige en effet à dépasser l'étroite interrogation linguistique pour l'élargir vers des données plus générales, concernant l'*ethos* de l'auteur et sa position par rapport à son propre statut d'écrivain. Dans une lettre à Albert Henry, il félicite à ce propos l'illustre philologue belge d'avoir su aller au-delà de cette limite de la compréhension : “ Vous avez en tout cas magnifiquement montré qu'une étude de linguiste ne se suffit pas à elle-même et qu'elle trahit l'intégralité même du langage si elle ne traite, dans l'écrit, du mystère intégral de la création poétique – fait singulier de cohésion, de simultanéité et d'instantanéité entre toutes composantes de son unité vivante ¹”. La prise en compte de cette “ intégralité ” du dire poétique ne passe-t-elle pas, en particulier, par l'exploration des conditions, réelles ou virtuelles, de son accomplissement ? Une des composantes de cette “ intégralité ” est sans doute la mise en évidence d'une cohérence, malgré tous les paradoxes qui peuvent par ailleurs la sous-tendre, dans la perception du poème : nommant le divers, le poète aspire au même moment à une résolution des divergences constitutives —ontologiquement de même qu'étymologiquement – de ce divers. Son entreprise ne se pose pas dans une perspective de rupture mais de *ligature*, même si le “ nom ” est à la

¹ - Lettre à Albert Henry (“ *sur l'intégralité, dans le langage, du mystère poétique* ”), 20 déc. 1962, p.579.

fois ce qui lie (l'objet nommé et celui qui le nomme) et ce qui délie (car toute identification signe en même temps une distanciation, une différence). Saint-John Perse le confie, dans une rêverie conciliatrice où se manifeste l'attrance profonde qu'il a pour les personnalités scientifiques : “ Si j'étais physicien, je serais avec Einstein pour l'Unité et la Continuité contre la philosophie ‘quantique’ du hasard et du discontinu. Si j'étais métaphysicien, j'accepterais allégrement l'illustration du mythe de Shiva...¹” Pour le poète-grammairien, il n'y a pas de contradiction entre les deux attitudes, l'essentiel résidant dans la préservation de la cohérence humaine, même si cette cohérence constitue dans ses figurations un défi à la logique mathématique. Dans son allocution pour l'acceptation du Grand Prix National des Lettres (novembre 1959), Saint-John Perse définit ainsi son art : “ Poésie, (...) initiatrice en toute science et devancière en toute métaphysique ”. Or ce lien qu'il tisse constamment dans sa *Correspondance*, ses *Hommages* et ses *Discours*, traverse également en surimpression ses textes poétiques. Ce sont les matériaux spécifiques de cette dialectique, de même que leur mode d'articulation, qui nous ont interpellés.

Car cette association étroite du scientifique et du poétique pose en termes très clairs la problématique du Vrai et du Vraisemblable tels que traités par l'esthétique persienne. Rappelons d'abord que le poète avait, au sujet de son attrance pour les termes scientifiques, une position assez contradictoire. Dans un courrier au botaniste canadien Louis-Marcel Raymond², il manifeste une délectation de savant relativement à des thèmes de naturalistes, évoquant les “ belles enquêtes de botanistes russes sur des Cypéracées, et sur l'évolution des ‘blés sauvages’ depuis

¹ - Note pour un écrivain suédois (sur la thématique d'Amers), *Témoignages littéraires*, p.571.

² - Lettre à Louis-Marcel Raymond, Washington, 30 avril 1948, (*Lettres d'exil*), p.994-995.

l’Orient biblique jusqu’à l’Abyssinie contemporaine ”. Plus précisément, et dans l’élan de cette lettre où il ne cesse de construire des affinités thématiques entre lui et le célèbre botaniste, il lui demande de lui conseiller un ouvrage “ sur la flore du Nouveau-Monde ” qui soit “ de langue et de terminologie françaises ”. Il poursuit alors en déclarant : “ La terminologie américaine m’écœure par l’incorrection autant que la grossièreté de ses appellations populaires, éclipsant toute détermination scientifique ”.

Le point de vue est net, la requête et l’exigence clairement formulées. Ce qui fascine le poète féru d’appellations exactissimes, c’est justement la “ *propriété* ” qui fonde la légitimité du nom par rapport à l’objet désigné, leur adéquation assurée par la précision de la nomenclature. Il y a lieu ici d’interroger la nature même de cette adéquation, qui semble poser à nouveau la problématique de la nature et de la convention relativement à la “ justification ” du nom, c’est-à-dire finalement celle du “ cratylisme ” de Saint-John Perse¹.

E/ Propriété lexicale et motivation sémiotique.

Cette obsession de la justesse du nom va-t-elle jusqu’à aboutir à une conception *motivée* du signe, à une volonté d’appréhension mimétique du mot et de la chose, liés à la faveur d’un nom qui est si juste qu’il fait presque “ exister ” l’objet ? Dans une étude sur l’“origine des noms et du langage dans la Grèce ancienne² ” Daniele Gambarara rappelle que dans la Grèce antique, le nom donné au nouveau-né est un nom “ parlant[.],

¹ - M. Aquien, “ Saint-John Perse et le cratylisme ” dans *L’Information littéraire* 2, mars-avril 1987, pp.62-67.

² - D. Gambarara, “ L’origine des noms et du langage dans la Grèce ancienne ” dans S. Auroux, *Histoire des idées linguistiques*, Liège-Bruxelles, Mardaga, 1989, T.I, p. 79-97.

transparent [...]”, en rapport avec un élément de la “situation” de l’époque, d’où une “motivation” du nom. C’est donc autour de cette “pratique anthropologique” de la nomination qu’une “linguistique spontanée” commence à se former. Par ailleurs, le baptême ressortit dans ce genre de conception à une entreprise cosmogonique de l’univers : “si tout ce qui existe vient d’une naissance, tous les noms viendront d’un baptême¹”. Il y a donc une “raison” du nom, qui est rappelée dans le Cratyle de Platon. “Dans la réflexion religieuse de la sagesse archaïque (...), les dieux ne naissent pas, ils ont toujours existé, et ce sont donc leurs noms qui naissent” : dès lors, on comprend que “nommer” mette en position de démiurge – onomaturge² celui qui assume l’acte de nommer.

Si l’on tente de mieux comprendre le point de vue persien à la lumière de ces connaissances sur l’anthropologie de la nomination, il apparaît que pour Saint-John Perse la question de savoir si le nom en question est réel ou inventé ne se pose pas vraiment du moment que l’écrivain a éprouvé l’expérience de cette nomination, qui l’intéresse en tant que telle. C’est ce qu’il affirme en effet – laissant émerger la nature complexe et paradoxale de sa pensée – dans une lettre à Jean Paulhan, où il se défend curieusement de cultiver une quelconque attirance pour les termes érudits : “Je n’ai, bien entendu, jamais lu Le Livre des Morts, malgré toute la culture que l’on me prête (...). Non plus les traits d’ethnographie ou de folklore que je vois relever dans mes œuvres ne répondent-ils à aucun souci d’érudition particulière. Et quand il m’arrive, malgré moi, de céder trop naturellement à des termes de marin, de cavalier, de botaniste, ou de naturaliste, en raison de leur familiarité

¹ - *Ibid.*, p.81.

² - Le mot est de Platon.

courante pour moi, voici que, par un juste retour des choses, j'accueille inconsciemment les mots techniques les plus vêtus d'in vraisemblance : “ Anhinga ”, “ Cocculus ” ...que le critique tient pour des impostures¹ ! ”

Peu importe donc au fond si le mot a un ancrage référentiel ou non : ce que le poète retient, c'est sa propension à déclencher la rêverie – et éventuellement à susciter une interrogation sur l'origine du mot chez le lecteur-critique. Au-delà, c'est l'instauration d'un statut d'“ onomaturge ” qui lui convient parfaitement, cette impression d'être, en nommant, à l'origine de la création du terme. Or ne nomme, dans la conception cratyléenne – et même chez Pythagore, qui évoque les « démons »-nominateurs “ intermédiaires entre dieux et hommes ” - que celui qui est pourvu d'une personnalité exceptionnelle : on imagine là à quel point cette nécessité d'un *ethos* d'excellence lié à l'onomaturge trouve résonance chez un écrivain de l'envergure de Saint-John Perse, qui proclame dans Chronique VI : “ Il n'est plus mot pour nous que nous n'ayons créé... ”. C'est d'ailleurs aussi le statut d'Orphée tel qu'il sera représenté dans le Cratyle : “ baptiseur universel divin ”. En outre, et dans le prolongement de la problématique mot/chose, ou convention/réalité, il est peut être intéressant de rappeler que pour Saint-John Perse, comme il le dit lui-même dans un entretien avec des écrivains suédois (Stockholm, décembre 1960), c'est la langue anglaise qui réalise le mieux l'adéquation entre le mot et la chose :

“ La langue française est pauvre en vocabulaire, très pauvre, comparée, par exemple, aux langues anglo-saxonnes. Si vous prenez un dictionnaire français-anglais et un dictionnaire anglais-français, l'un est deux fois plus gros que l'autre. Parce que les langues comme la langue anglaise ont un vocabulaire tellement riche, concret,

¹ - Lettre à J. Paulhan, 29 sept. 1949, p.1024 (c'est nous qui soulignons).

plastique qu'il faut presque un mot pour chaque chose et le mot cherche à être la chose elle-même. Comme dans l'écriture idéographique, le mot cherche à être le modelé de la chose elle-même".

On retrouve ici l'image d'une poésie française « synthétique », et celle d'une « langue française » dont le poète a souligné dans la *Lettre à la Berkeley Review* « l'extrême économie de moyens » (OC 567). Consécutivement, le français ne pourrait donc pas vraiment reproduire, comme le fait l'anglais, la coïncidence cratylite du mot avec la chose, faute d'un *réservoir* lexical suffisamment pourvu. Ainsi, cette pénurie des mots par rapport aux objets du monde oblige à reconsidérer toute perspective cratylite sommaire chez Saint-John Perse.

Mais si la question des noms et de leur rapport au nominateur ou à l'onomaturge nous semble intervenir de manière cruciale au sein de la problématique plus restreinte du nom scientifique dans la poésie persienne, il n'est pas moins vrai que se pose également, avec une non moindre acuité, celle de la relation entre nature et convention, c'est-à-dire en réalité le problème de la motivation. Il n'est pas question ici de rouvrir un débat qui peut paraître dépassé et inactuel concernant la nature du lien unissant tel nom à tel objet. Cependant, on peut tenter d'interroger, à la lumière du texte poétique et des déclarations de l'écrivain dans les écrits paralittéraires, les données d'une attitude face au langage dont le moins que l'on puisse dire est qu'elle est d'une étrange complexité.

Dans l'allégeance que Saint-John Perse témoigne au monde scientifique se lit l'admiration, la fascination pour un univers à la fois conceptuel et verbal qu'il considère comme étant le plus proche, le plus "fidèle" à la réalité des choses. Et c'est avec le mouvement

d'enthousiasme, de satisfaction propre au lettré exigeant qu'il rappelle à Jacques Rivière "le sens que prend le mot *κρίνειν*¹ dans la langue alexandrine (chez Plotin tout le temps) : 'appeler, provoquer une crise', en s'extasiant sur le caractère "admirable" de l' "apport (...) de la langue médicale (toujours bien affiliée)". Le poète, si attentif aux correspondances exactes, toujours méprisant vis à vis de toute équivalence hasardeuse ne peut être qu'attiré par cette "orthopeia", cette "orthologie", de la langue scientifique. Or cette notion de justesse ou de "droiture" - exprimée par l'élément grec *ortho* - est essentielle dans la conception pythagoricienne du langage. Dans un tel système, les mots "sont 'droits' (*orthos*, terme de géométrie) parce qu'ils sont "selon la nature des choses", parallèlement au fait qu'ils sont aussi imposés, c'est à dire qu'ils reçoivent un nom donné par quelqu'un. C'est sans doute ce caractère de rectitude ou de correction qui a retenu le poète, toujours à l'affût des traces du Vrai comme repère incontournable dans l'aventure poétique : "Et les textes sont donnés sur la terre sigillée. Et cela est bien vrai, j'en atteste le vrai"². Les noms – et les textes – sont alors représentés dans leur situation de prédestination, de motivation : de par leur forme, ils annoncent la réalisation, l'accomplissement du fait ; ils peuvent même y conduire, comme dans le poème antique. A la fois justes et augurant d'une alliance effective, pragmatique avec le réel, les noms scientifiques constituent d'ailleurs en eux-mêmes une attestation de ce réel, et pour Saint-John Perse le parangon de cette « mesure de

¹ - Grec *krinein* : I/ 1°/ Séparer, d'où trier

2°/ Distinguer

3°/ Choisir.

II/ 3°/ Juger, estimer, apprécier (...)

6°/ *Méd.* Juger, c'est-à-dire faire entrer dans la phase décisive ou critique.

(*Dictionnaire Grec-Français* A. Bailly, Hachette, 1950.

² - *Vents* II, 6, OC 214.

l'homme » héritée du sophiste Protagoras¹. Car l'auteur d'*Amers* semble avoir une conscience très aiguë de l'importance de la science posée relativement au monde poétique. Il en a également une vision des plus valorisantes, et il le clame dans de nombreux témoignages. On peut ainsi la lire dans les indications explicatives très détaillées qu'il fait parvenir à Roger Caillois² concernant l'origine des appellations d'*Anhinga* de l'oiseau "Annaô" et de *Cocculus indien*, et d'une manière plus générale dans le Discours de réception du Prix Nobel où il célèbre avec conviction l'alliance du poète et du savant : " Mais du savant comme du poète, c'est la pensée désintéressée que l'on entend honorer ici. Qu'ici du moins ils ne soient plus considérés comme des frères ennemis. Car l'interrogation est la même qu'ils tiennent sur un même abîme, et seuls leurs modes d'investigation diffèrent³ ". Irréductibles l'un à l'autre, les deux systèmes sont en tout cas ici envisagés dans leur parallélisme analogique. Or le "rêve cratyléen⁴" de Saint-John Perse fonde une grande partie de ses espoirs sur une interrogation et une manipulation ludiques du mot scientifique ou technique, que celui-ci appartienne au domaine zoologique, botanique ou médical. Renée Ventresque constate que " tout au long de sa vie le poète s'est acharné à se rapprocher, dans sa création, de la conception du langage de l'origine élaborée progressivement à partir de ses lectures⁵ ". Au fond, Saint-John Perse est persuadé que la terminologie scientifique est le domaine où le mot (le nom conventionnel) est le plus proche de la chose (de la nature, *physis*) du fait précisément de la justesse ou de la propriété de ce type de mot,

¹ - M. Aquien, Saint-John Perse. *L'Être et le nom*, Champ Vallon, coll. « *Champ poétique* » (II. « *Le nom et la mesure de l'homme* »), pp. 35-64.

² - Lettre à Roger Caillois, fév. 53 (*Lettres d'Exil*), p.964-966.

³ - " Poésie " (Allocution au Banquet Nobel du 10 décembre 1960), *Discours*, OC p.443.

⁴ - R. Ventresque, " L'incurable nostalgie du langage de l'origine " dans *Europe* n° 799-800/nov-déc 1995 (n° spécial " Saint-John Perse "), p.107.

⁵ - *Ibid.*

qui exclut approximation – et donc impropriété. Toute la démarche poétique converge idéalement vers cet objectif, qui est une attitude par rapport au langage : faire que la langue poétique “ figure ” l’objet, c’est-à-dire atteigne un mode de désignation qui, sans être aussi précis que dans le domaine des sciences, amorce tout de même une forme d’“ actualisation ” du monde, de mise en présence ou de convocation des choses par leur simple nomination. Nous verrons dans le deuxième volet de cette partie médiane que le contrepoint de cette tension orthologique ou *orthonymique* du poème sera représenté par les modes d’amplification rhétorique accomplis par l’écriture, dans ces circonvolutions oratoires où se dit la difficulté, la lente progression de cette dynamique de la “ figuration ”. Les mots sont ainsi investis, dans cette poétique, d’une mission qui va au-delà des fonctions traditionnelles qui leur sont rapportées : “ faisant plus que signifier ou désigner, ils [les mots] se doivent aussi d’être, d’animer et d’agir, c’est à dire de créer, et par là même d’incarner, d’intégrer, de représenter la chose même qu’ils évoquent, et que, s’appropriant, ils tendent à devenir ¹”. La médiation du mot scientifique semble être, dans cette optique, la mieux appropriée pour assurer le succès de ce rituel d’“ incarnation ” dont le poète se fait un devoir essentiel et qu’il pose en même temps comme le point névralgique de son esthétique et de sa philosophie du langage. Présenté comme désenclavé ou dépourvu du vertige de la polysémie, le terme scientifique apparaît alors comme celui qui est le plus apte à *pointer* la cause originelle : si la rigueur, l’“ ascétisme intellectuel ” et le “ dépouillement ” peuvent être considérés comme “ faits de rhétorique ”, pourquoi ne pas envisager, dans la même logique, le caractère *rhétorique*

¹ - “ Léon-Paul Fargue (Préface pour une édition nouvelle de son œuvre poétique) ”, *Hommages*, OC, p.525-526.

de ces mots, qui sont tout à la fois pour le poète incarnations du Vrai et raccourcis éloquents rapprochant la convention du nom et la nature de la chose ? Quoi qu'il en soit, ce qui est toujours au centre du débat sur le statut de ce type de terme dans la poésie persienne, c'est sans nul doute la notion déjà évoquée de "justesse" d'expression.

F/ Propriété et étymologisme.

Ce culte de "juste" doit être associé à une autre tendance de l'écriture persienne : celle de la remontée vers le sens étymologique des mots, en un itinéraire *généalogique* où n'émerge en réalité que le désir de renouer avec un sens occulté, et à travers lui, celui de révéler la densité stratifiée du relief lexical. Une telle démarche, de nature véritablement archéologique, met en relief la dialectique du double nom, sur laquelle s'est penchée Michèle Aquien dans sa vaste étude sur la nomination et ses modalités dans l'œuvre persienne : "On comprend donc l'enjeu que représente la recherche de ce *vrai nom* qui se cache sous ces autres. « En cela, Perse semble se rattacher à la pensée archaïque, qui estime que tout être a deux noms : un nom usuel, et un nom véritable et caché¹ ". L'on ne peut ici que rappeler les jeux pseudonymiques chez Saint-John Perse, ces variations autour de son propre nom qui révèlent autant l'influence des lectures d'enfance² que ce désir de cultiver une aire de mystère ondoyante autour de la statue du Poète.

¹ - M. Aquien, op.cit., p.60.

² - J. Gardes Tamine, « Des lectures d'enfant au pseudonyme : et s'il s'agissait bien de Percy Saint-John ? », *Souffle de Perse* 1, janv. 91, pp. 17-24.

Remonter au sens étymologique du mot – *anabase* – relèverait ainsi de la même logique que celle qui consiste à imposer l'évidence incongrue et hétérogène de l'appellation scientifique. Tout aussi bien pouvons-nous l'apparier à cette autre tension dans l'écriture persienne qui consiste à alterner un mouvement de rétraction et une propulsion expansive, dans la mesure où le recours au sens étymologique constitue un pointage ponctuel, la sélection d'une piste sémantique demeurée jusque là en l'état virtuel. Mais simultanément, cette sélection est en elle-même une alliance, un élargissement pour le sens : “ les mots reconnaissants de leur étymologie ¹” n'annulent pas systématiquement les autres possibilités sémantiques. Elle ne pose pas d'irréductibilités, mais instaure un ordre sémantique et herméneutique ouvert. Lorsque le narrateur évoque d'un ton émerveillé les “ paupières fabuleuses ” dans les invocations nostalgiques d'Eloges, le sens étymologique de “ fabuleuses ” (qui racontent une histoire) émerge au premier plan, appuyé en cela par un contexte confirmant ce permanent positionnement du personnage en situation de narrer, de raconter, de peindre :

“ Appelant toute chose, je récitai qu'elle était grande,
(...)

Et aussitôt mes yeux tâchaient à peindre
un monde balancé entre les eaux brillantes, (...)”

(Pour fêter une enfance, OC 24).

L'investissement sémantique du mot est donc total et plein, et cette plénitude dans la rentabilité du sens passe, comme ici, par le

¹ - Lettre à Gabriel Frizeau ” (Lettres de jeunesse), p.746.

réquisitionnement ou la réactivation de la charge étymologique, souvent occultée et bannie, du mot. Lors d'une étude sur la "rhétorique du retour" dans Chant pour un équinoxe¹, nous avons souligné cet aspect de la poésie persienne en montrant que la dynamique du poème était fondée sur cette "remontée aux sources" aussi bien linguistique que géographique signifiée par le poète : "C'est ainsi que le chant trouve son tempo et que son sens prend forme en une écriture doublement modulée : à la fois écriture du retour à une Ithaque antillaise – mais aussi retour de l'écriture, modulation par la reprise et la refonte de termes antérieurement évoqués dans le texte (...) Chez Saint-John Perse, la poétique et l'écriture du retour se donnent aussi à lire comme une alternative à l'éloignement, comme « l'autre face de l'exil ² ». La tendance étymologiste ressortirait de ce fait à ce souci d'obvier à la déperdition du capital sémantique du mot, à sa dissipation et ce à la faveur d'un souci correspondant de rallier le mot à son "lignage" originel en veillant à la préservation de tous les possibles sémantiques.

Pour illustrer ces cas d'activation maximale du sens par l'étymologisme, nous citerons deux cas qui ont particulièrement attiré notre attention : le premier est celui de "chiffre" dans l'extrait suivant de Chronique IV : "L'étiage dit son *chiffre* à hauteur du cœur d'homme, et ce *chiffre* n'est point *chiffre*". La troisième occurrence de chiffre a, selon nous, le sens étymologique de "zéro" (d'origine arabe). Tout le contexte, qui évoque l'abondance et l'étendue hyperbolique (*Océan des terres, milliers d'arceaux, étendue des eaux*) se prête à cette

¹ - S. Kassab-Charfi, " Sur une rhétorique du retour dans Chant pour un équinoxe ", dans *Souffle de Perse* 7, mai 97, pp.38-49.

² - *Ibid.*, pp.43-44

interprétation, qui fait de l'expression une litote : si le chiffre de l'*étiage* (plus bas niveau d'eau d'un fleuve) “ n'est point chiffre ” (zéro), c'est qu'il est plus proche de la crue que du dessèchement. Un second cas d'étymologisme nous paraît être représenté dans la suite VII de Chronique, où le narrateur invoque la terre : “ L'amour durcit tes baies sauvages, ô terre plus crêpelée que le chagrin des Maures ! ”. Vraisemblablement, il faudrait prendre le terme “ chagrin ” dans son sens étymologique, qui dérive du turc “ çagri ” et qui réfère à la “ peau de la croupe des animaux ”.

Il nous semble ici que, contextuellement – “ terre plus *crêpelée* ”, c'est l'acceptation concrète du sens étymologique qui s'impose. Si “ chagrin ” était pris dans son emploi psychique, il est très probable que le sens de l'invocation demeurerait obscur. On préférera ainsi le rattacher au troisième sens du mot “ chagrin ” (cuir grenu fait de peau de mouton, de chèvre ou d'âne, nous dit le *Robert*), qui fait écho dans cette invocation à l'exclamation de la suite III d'Anabase :

“ ... et ce monde est plus beau
qu'une peau de bélier peinte en rouge ! ”.

ou encore, dans Sécheresse, aux
“ Génévriers de Phénicie ”, plus crêpelés que têtes de Maures
ou de Nubiennes.

Plus généralement, c'est une conception paradoxale du langage qui s'exprime à travers ces choix de l'étymologisme, où le souci de précision – et de contraction – est aussi fondamental que cet élargissement sémantique ou référentiel que le nom peut générer. Cette conception est

d'ailleurs formulée en termes non équivoques dans les commentaires interprétatifs qu'il fait parvenir à Jean Paulhan, au sujet de certains versets dont le sens lui semblait pouvoir prêter à confusion : " l'intérêt pour moi n'est pas le point d'érudition : c'est le fait qu'une langue humaine, quelle qu'elle fût, ait pu comporter, tout à la fois, et cette extension et cette contraction de l'esprit ¹". Rappelons qu'une telle déclaration constitue, dans ce contexte précis, le commentaire du poète sur le fameux verset de *Neiges* IV, 3 : " Comme ces langues dravidiennes qui n'eurent pas de mots distincts pour " hier " et pour " demain " .

Ainsi, cette " nostalgie d'une adéquation du sens et de la forme des mots inscrite au plus intime de nous " trouve sa meilleure résolution, ou du moins une de ses résonances les plus fidèles dans cette tendance au recours à l'étymologie des mots. Le sens étymologique est alors partie prenante dans la restitution du " thème *intelligible* " du poème tel que le conçoit le poète, dont les réflexions épistolaires apportent une contribution cruciale à la définition de son Art poétique : " L'art d'écrire ", confie-t-il à Jacques Rivière le 8 juillet 1910, " qui est l'art de nommer, ou plus lointainement de désigner, n'aura jamais d'autre fonction que le mot, cette société déjà, et qui se grève encore du sens étymologique ²". A l'instar de l'« intolérance, en toute chose, de la limite humaine, qui continue de croître en [lui] comme un cancer ³ », et dont il fait part à Claudel depuis son exil américain, le culte des étymologismes, de ces mots rares dont on lui a si souvent fait grief, le débordement

¹ - R. Ventresque, " Des bienfaits de l'étymologie : deux lectures de Saint-John Perse à l'époque de la création d'*Amers* : La preuve par l'étymologie de Jean Paulhan et Mallarmé de Wallace Fowlie ", dans *Souffle de Perse* 2, janv. 92, p.57.

² - *Lettres de jeunesse*, p.675.

³ - *Lettres d'exil*, p.1020.

fébrile et enthousiaste sur le domaine scientifique représentent sans doute, si l'on y réfléchit bien, des formes déguisées – poétiques – de cette expérience du recul des limites qu'il définit bel et bien, dans le passage précité, comme une exigence ontologique dont il ne peut – ni sans doute ne veut – se défaire. Du reste, et comme nous l'avons signalé, la sélection "intentionnelle" du sens étymologique d'un mot – pensons au sens de "scandale" dans "et la plume savante au scandale de l'aile" dans la *Chanson* liminaire d'Anabase¹ – peut chez Saint-John Perse davantage être perçue comme génératrice d'un déploiement de l'éventail des différents sens que comme une restriction appauvrissante. Le jeu étymologique est de ce fait assimilable à un affranchissement : par le trajet à rebours auquel il invite, il casse la rigidité trop attendue du sens en aval, c'est-à-dire à la réception, pour signifier avant tout son propre statut de jeu sémique et lexical. C'est sur cet aspect distanciateur, ludique où le langage met en scène toutes ses inflexions que C. Camelin attire l'attention. Selon elle, la focalisation sur le sens étymologique dans la poésie de Saint-John Perse peut se lire "moins comme la recherche de l'origine étymologique que comme [un] effet [] contextuel [] de rupture²". Cependant, on remarquera que la position persienne face aux choix lexicaux, à la focalisation sur telle ou telle voie sémique, est une position qui cherche simultanément à contourner les pièges de l'illusion étymologique – en ménageant par exemple dans l'énoncé un flou tel que le lecteur ne puisse pas réellement "trancher" - et à y succomber, c'est-à-dire à cultiver à plaisir cette *anabase* du retour au sens "oublié". Parallèlement, l'insertion du mot technique peut être assimilable à la

¹ - "Scandale" est à prendre ici en même temps au sens étymologique de "scando" (monter) et au sens commun d'incongruité, de "transgression", d'un écart par rapport à la norme. (cf. C. Camelin, Eclat des contraires. La poésie de Saint-John Perse, CNRS éd., 1998, p.168).

² - *Ibid.*

même logique: à la fois montrer que, décontextualisés, les mots scientifiques n'ont plus du tout le même effet¹, mais en même temps exhiber leur nature “étrange” sur la scène du texte, comme ce “dernier éperon de schiste ou de balsate” dans *Chœur*, pour initier une interrogation sur leur inclusion insolite dans le mode poétique.

G/ Le lexicaire : au croisement du scientifique et du poétique .

Les insertions de termes techniques et scientifiques sont-elles le résultat d'une “boulimie encyclopédiste” qui érige le poète en rassembleur du divers disséminé – “Dieu l'épars nous rejoint dans la diversité” constate-t-il dans *Chant pour un équinoxe* – ou sont-elles plutôt à considérer comme les “amers” rassurants et imposants qui signent la connivence latente, dans l'imaginaire persien, du scientifique et du poétique? C'est en ces termes que pourrait s'énoncer la problématique dont nous nous proposons d'explorer les enjeux, et dont l'intérêt pour l'évaluation des composantes d'une rhétorique de Saint-John Perse nous paraît crucial. Car à ce point pourrait se poser l'hypothèse suivante : la terminologie scientifique, dans l'ensemble de ses modalités, ne pourrait-elle pas être envisagée, dans la poésie persienne au même titre qu'un “lieu” au sens rhétorique du terme²? Auquel cas, le nom scientifique, dont la nature est dans une très large mesure analogique à cette “fixité du vol [de l'oiseau] qui n'est que

¹ - Catherine Mayaux a relevé cette “dévitalisation” du mot lors de son extraction du contexte d'origine : “Alors que dans leur contexte scientifique, les mots utilisés (...) appartiennent à une terminologie technique précise (...), ces mots sont, dans le poème de Perse, comme dévitalisés de cette fonction, et, de moyens “transparents” qu'ils étaient, deviennent des objets en soi, et sont retenus pour leur qualité sonore et sémantique, pour leur “littérarité”. (C. Mayaux, “Jean Paulhan et Alexis Leger : dialogue autour d'un passage de *Neiges*” dans *Souffle de Perse* 1, janv. 1991, pp.45-46.

² - Rappelons que, selon Aristote, l'étymologie est un lieu (qui “consiste en jeu de mots” puisqu'on “tire l'argument du nom de ce dont on parle ou de la personne en question”), M. Aquien et G. Molinié, *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*.

laconisme ¹”, c’est-à-dire brièveté condensée, serait assimilable au pôle de la contraction par opposition à cet autre pôle représenté par le mouvement inverse, l’amplification. C’est à tester la validité et la pertinence des deux termes de ce binôme que nous nous attacherons dans une étape ultérieure.

Quiconque a lu les lettres adressées par Alexis Leger au botaniste canadien Louis-Marcel Raymond (rassemblées dans les *Lettres d’Exil*) a sûrement été frappé par la frénésie passionnée avec laquelle le poète s’enquiert de nombreux points de botanique auprès de son correspondant, ce qui pourrait le passer, aux yeux d’un lecteur non averti, pour un scientifique au même titre que son interlocuteur. Réclamant du botaniste une étude sur les “ tramp seeds ”, il n’hésite pas à esquisser un bref tableau historique de son intérêt pour ce genre de graminées, historique dont le ton un peu trop convenu ne laisse pas de générer, chez le lecteur, un certain scepticisme quant à la véracité des événements qu’il rapporte : “ A vingt ans, avec des notions aussi rudimentaires qu’aujourd’hui, j’en poursuivais l’histoire sur les docks de Londres – aux entrepôts de laine et des denrées coloniales ; à Brême aussi, et dans les derniers ports de longs courriers à voile ²”. Lorsqu’on connaît la tendance de Saint-John Perse à l’affabulation, on ne peut ici qu’émettre certains doutes ... Mais le poète est totalement à sa passion : il invite instamment le chercheur à lui communiquer des études sur le sujet, qui pourraient satisfaire sa curiosité et combler son désir d’approfondir ses connaissances : “ Ne me laissez pas perdre contact avec vos travaux (...) Vous m’avez donné une indication précieuse sur la flore des grèves, et je fais rechercher à Paris le Mémoire en question de

¹ - Oiseaux VII, OC, p.416.

² - Lettre du 30 avril 1948 (Washington), OC 994.

la Société de Biogéographie (...) ¹”. Plus encore, c’est l’avalanche de questions enchaînées dans la lettre du 4 novembre 1966 qui surprend, et l’on ne sait plus vraiment si elle n’est que le mode empessé choisi par le poète pour manifester son désir de connaissance ou si cette soif d’apprendre est véritable “prédation” scientifique, prémisse – et propice – à l’inspiration, à la *fureur* poétique :

“ Quelles nouvelles de vos amis botanistes ou naturalistes dont vous me faisiez lire les brochures ? S’occupe-t-on un peu de géologie dans votre entourage ? et d’anthropologie ? (...) n’irons-nous plus interroger les graminées de talus aux abords du Zoo ? Ne m’évoquerez-vous plus les caractères extraordinaires, les affinités asiatiques, de la flore d’Anticosti ? Et qui donc me parlera encore du caribou canadien ? des vieilles études d’ethnographie dans votre pays ? de l’étonnant voyage de Michaux dans le Grand Nord canadien ? (...) ²”

Cette fureur investigatrice, exprimée ici dans toute son amplitude et sa précision extrême, nous paraît à certains égards aussi révélatrice de l’*aloi* reconnu par Alexis Leger à la sphère scientifique que peuvent l’être les très nombreux ouvrages de référence qu’il possédait - ou qu’il avait eu entre les mains - et à partir desquels il tissait une toile textuelle traversée des échos, et surtout des *mots*, de cet univers qui le fascinait tant. Sans doute cette quête, qui semble ici si obsessionnelle, correspondait-elle aussi à une forme d’interrogation sur la position de l’homme dans l’univers. Mais ce souci en tant que tel n’est pas exprimé de façon manifeste dans les écrits épistolaires, ou paralittéraires. Ce n’est que dans l’espace anonyme du poème, affranchi des contingences spatio-

¹ - Le 15 déc. 1949, il lui écrit encore : “ Et n’oubliez pas, je vous prie, de me tenir au courant de vos travaux scientifiques [...] ”.

² - OC, p.997.

temporelles et du poids trop personnel du Sujet parlant, qu'il éclate, et se module, comme dans cette troisième suite de Chronique où les interrogations changent de teneur, où le ton hiératique et grave de l'incertitude existentielle sert de contrepoint émouvant aux préoccupations ponctuelles et restreintes de l'apprenti-savant dans l'extrait antérieur :

“ Nous passons, et, de nul engendrés, connaît-on bien l'espèce où nous nous avançons ? Que savons-nous de l'homme, notre spectre, sous sa cape de laine et son grand feutre d'étranger ? ”

(OC394)

Vérité scientifique et vérité poétique se tiennent là, au bout de la même interrogation qu'évoquait Saint-John Perse au début de son Discours de Stockholm.

Si nous nous reportons aux propositions de l'œuvre poétique proprement dite, il s'avère assez rapidement que cette question de l'incertitude existentielle, dont les variations passent par les figures et les thèmes de l'Etranger, des Errants,- les grands Itinérants du songe et de l'action ” (Vents III,1) - et qui s'opposent à un premier niveau aux Conquérants glorieux d'Anabase, à la Reine, au Prince, au Régent de La Gloire des Rois, constitue avec une certaine intermittence l'un des points focaux de l'écriture poétique. Dans Chronique plus particulièrement, cette préoccupation traverse de part en part le recueil. Elle en fonde même la conception du temps et celle de l'espace, infiltrant le sentiment subtil de la fragilité jusque dans les “ défaillances du langage ” (OC 389). Dès la deuxième séquence du recueil (qui en compte dans sa totalité huit), les repères sont menacés d'effondrement et c'est une aire

/ère de “ turbulence divine ” qui semble s’annoncer : “ La face ardente et l’âme haute, à quelle outrance encore courons-nous-là ? Le temps que l’an mesure n’est point mesure de nos jours. Nous n’avons point commerce avec le moindre ni le pire ”. (OC 391). Cette inadéquation du temps chronologique et du temps psychique, humain est accrue dans le poème par la menace d’une désintégration physique, d’un effritement de l’unité humaine : “ Le valet d’armes accoutré d’os que nous logeons, et qui nous sert à gages, désertera ce soir au tournant de la route ”.

Fatalement, l’incertitude, la labilité sont liées à une absence de *nom* : ainsi, les narrateurs clament dans Chronique III : “ Notre race est antique, notre face est sans nom ”. Dans la troisième séquence de ce recueil, la longue élégie des Errants module à l’infini, amplifié par la scansion des interrogations oratoires et des négations disqualifiantes, le thème du nom déchu, de la quasi-anonymation :

“ Qui sut jamais notre âge et sut notre nom d’homme ? Et qui disputerait un jour de nos lieux de naissance ? (...) Il n’était point de nom pour nous dans le vieux gong de bronze de l’antique demeure. Il n’était point de nom pour nous dans l’oratoire de nos mères (...) ”.

Seule certitude apparemment inébranlable car classifiée, attestée et nommée, “ la terre de latérite rouge où courent les cantharides vertes ”, où l’on entend “ tinter les premières gouttes de pluie tiède, parmi l’envol des rolliers bleus d’Afrique ”. La seule vérité est celle de la rencontre de la chose “ vraie ”, c’est-à-dire reconnue, depuis “ l’abeille naine du désert ” jusqu’aux “ insectes rouges ponctués de noir ”, dont la réalité irréfragable et inaliénable vient baliser l’abîme approchant, cet “ abîme gris et vert aux senteurs de semence, couleur de l’œil des nouveaux-nés ”, brusquement contaminé par les rassurantes qualités et propriétés

des “ choses sûres ”. Aux antipodes des “ choses de l’esprit ”, “ choses probantes et peu sûres ” (*Amitié du Prince* III) il y a

“ les hommes de science – physiciens, pétrographes et chimistes : flaireurs de houilles et de naphthes, grands scrutateurs des rides de la terre et déchiffreurs de signes en bas âge ; lecteurs de purs cartouches dans les tambours de pierre (...), dans les graphites et dans l’urane cherchant le minuit d’or où secouer la torche du pirate (...) ”. *Vents* II, 2.

Au détour du poème narratif rassemblant les multiples états de la matière et de l’homme, surgit l’étonnante vérité du monde, l’évidence étrange – car inhabituelle – d’une énonciation d’ordre géologique ou minéralogique :

“ nous affleurons nous-mêmes à tout ce blanc d’amande et de *coprah* de la pierre de crête : douceur de *spath* et de *fluor*, et beau lustre du *gneiss* entre les *schistes* laminés... ” (OC 400)

Assembleur du “ grand fait terrestre ”, le poète-énumérateur laisse percer, en surimpression de sa propre ombre, celle du savant dont la proximité avec les choses contraste avec la distanciation englobante de la démarche poétique. “ Assiég[e] ” par “ l’Océan des choses ”, le narrateur départage le dénombrement des objets entre le poète et le savant : à l’un d’ordonner en nommant, à l’autre de veiller à la préservation de la conscience “ indivise ” du monde et de l’homme¹. Les registres du poète et du savant vont parfois jusqu’à fusionner, comme dans l’avant-dernière séquence de *Chronique* où la description géomorphologique du relief est rapportée comme un “ très haut langage ” de la terre :

¹ - “ Au poète indivis d’attester parmi nous la double vocation de l’homme ” (*Discours de Stockholm*, p.447).

“ - plissements en cours et charriages, déportements en Ouest et dévoiements sans fin, et sur ses nappes étagées comme barres d’estuaires et déferlements de mer, l’incessante avancée de sa lèvre d’argile...”

Mais si dans les passages précités le mot technique – ou la description scientifique, géologique – s’intègre dans un contexte où la cohérence est relativement respectée et préservée, il est des occurrences qui, de par leur mode d’insertion, constituent une forme de défi à la logique et décalent alors l’énoncé vers la catégorie des propositions – ou des figures – incongrues. C’est le cas de l’apostrophe exclamative étonnante d’Anabase I où l’intrusion du terme initial est rendue encore plus équivoque par la suite de la proposition :

“ Mathématiques suspendues aux banquises du sel ! ”.

(OC 94)

Lisant ce type d’invocation, l’on ne peut qu’être tenté de souscrire à l’affirmation énoncée par Alain Bosquet dans Verbe et Vertige. Situations de la poésie selon laquelle “ de toutes les grandes œuvres poétiques de ce temps, celle de Saint-John Perse est la seule qui, consciemment, se refuse aux normes de la logique cartésienne¹”. Quoi qu’il en soit, il est indéniable qu’en même temps qu’elle déroge à ces normes, l’oeuvre en assimile selon ses modalités spécifiquement transformatrices et intégratrices certaines des composantes. Dans l’exemple que nous venons de citer, l’absence d’enchaînement logique

¹ - A. Bosquet, Verbe et Vertige. Situations de la poésie, Hachette, 1961 (IIème partie, ch. IV, “ *Saint-John Perse ou la rhétorique rédemptrice* ”, p.131).

liant l'énoncé à son cotexte a pour effet d'amplifier l'impression d'hermétisme un peu gratuit de la *sentence* : l'invocation semble surgir sans raison, générée par la seule loi capricieuse du poète. Cependant, il est probable ici que l'effet recherché ressortit plus à une volonté de rompre un certain lyrisme grandiloquent, voué à une amplification dilatante, véhiculé par le verset antérieur :

“ A nos destins promis ce souffle d'autres rives et, portant au-delà les semences du temps, l'éclat d'un siècle sur sa pointe au fléau des balances... ”

La fonction de l'apostrophe “ Mathématiques... ” serait alors une fonction de rupture du flux précédent. Dans une certaine mesure, cette brusque apparition du mot “ mathématiques ” équivaldrait alors à un brouillage de ce “ langage *pathématique* ” évoqué par Jean Cohen, symbolisé par l'exclamation et l'expression du haut degré¹. Les deux veines sont, dans cet exemple de la poésie persienne, coexistantes dans le corps du poème, confrontant leurs résonances mutuelles pour instiller cet effet rhétorique de tension textuelle où les tentatives de classification générique – lyrisme, laconisme ? – s'annulent d'elles-mêmes. Si l'appel lancé semble plutôt porteur d'une référence à la raison (*Mathématiques*), la forme rhétorique – l'apostrophe – qu'il emprunte laisse infiltrer la présence d'un certain lyrisme dont le moindre des effets est d'atténuer la rigueur et l'incongruité de la métaphore citée. Saint-John Perse semble appliquer ici ses convictions en matière de complémentarité et d'interaction entre l'homme de sciences et le poète : rappelant le rôle irrécusable de “ l'intuition ‘artistique’ ” chère au plus sobre

¹ - Cité par Dominique Combe, *op. cit.*, p. 173 (“ *Poésie épique et poésie lyrique* ”).

Mathématicien ” (*Lettre à André Gide*¹), il cultive ici de manière latente la proposition inverse – inversion dans la réciprocité. Il y aura lieu, au moment opportun, d’évaluer si le Sublime ne naît pas en partie de cette infiltration des deux types de sensibilités, de ces deux aires ondoyantes, à la fois s’attirant et se repoussant : M. Aquien et G. Molinié ne rappellent-ils pas à ce propos que “ la pensée du sublime illustre l’épanouissement d’un bouquet où se marie la raison et le sacré (...) ”² ?

A vrai dire, c’est dans le prolongement d’une interrogation de cette rhétorique de l’insertion scientifique au cœur du poème qu’il faut appréhender la dialectique subtile d’une vérité scientifique et d’une vérité poétique. Selon nous, la passion botanique, ce culte constant et exigeant de la présence du nom juste – qui est d’ailleurs l’une des formes que prennent la revendication persienne de la pureté et sa méfiance pour l’hybridité et le métissage – témoignent chez Saint-John Perse d’un souci fondamental : celui de “ rigoriser ” l’impulsion lyrique, qui est désordre et transgression³, par l’imposition d’une contrainte qui serait du même ordre que la contrainte rhétorique, celle du lexique scientifique en ce qu’il est “ source sûre ”, en ce qu’il atténue, d’une certaine manière, par son effet modérateur le risque d’outrance inhérent au discours poétique.

Evidemment, une telle hypothèse peut paraître quelque peu radicale. On peut aussi lui reprocher d’attribuer une importance démesurée au rôle de ce lexique à l’intérieur de la poétique générale de l’écrivain. Néanmoins, nous tenterons d’en faire percevoir l’intérêt et probablement, la viabilité.

¹ - OC, *Lettres d’Exil*, p.1002.

² - *Op. cit.*, p.360.

³ - “ Karlheinz Stierle fait de la transgression de l’ordre du discours la source même du lyrisme ” (cf. Didier Alexandre, “ La référence scientifique dans la poésie de Saint-John Perse ”, dans *Modernité de Saint-John Perse ?*, Actes du Colloque de Besançon (mai 1998), Presses Universitaires franc-comtoises, 2001, p.186).

Dans Saint-John Perse et le conteur, Emile Yoyo constate : “ Aucun écrivain antillais n’a fait une description aussi précise du monde antillais ”¹. Cette précision prolifératrice ne peut que frapper le lecteur de poésie, que l’horizon d’attente lié au genre n’a pas accoutumé à cet assaut de mots techniques ponctuant les Eloges, à ces “ *gomphrènes, ramies,*

l’apocalypse à fleurs vertes et ces piléas cespiteuses qui sont
la barbe des vieux murs ” (OC 49).

S’agit-il simplement d’“exotisme littéraire”, pour reprendre la formule du poète récusant ce caprice qui n’est pour lui que déviance peu crédible (aussi rappelle-t-il à Archibald MacLeish sa “ haine farouche de l’exotisme littéraire² ”) ? Ou plutôt de mimétisme analogique avec ces « missionnaires français du XVIIIème siècle » dont il salue, dans la même lettre au directeur de la *Bibliothèque du Congrès*, la qualité de “ vrais voyageurs ”, eux dont “ les ‘Lettres Edifiantes’ n’interposaient aucune complaisance personnelle entre le monde extérieur et le goût de la connaissance humaine ” ? Sans vouloir à tout prix rapporter la pratique du poète à une attitude identificatrice, nous souhaiterions tout de même en observer les fonctionnements particuliers, pour en maîtriser un peu mieux la connaissance.

¹ - E. Yoyo, Saint-John Perse et le conteur, Bordas, 1971, p. 39 (cf. Mary Gallagher, La créolité de Saint-John Perse, Gallimard, Nrf, *Cahiers Saint-John Perse* 14, 1998, p. 39)

² - “ Lettre à Archibald MacLeish ; sur l’immunité poétique à l’égard de toute vie littéraire, de tout exotisme et de toute culture ; sur la langue française comme lien essentiel et seul lieu du poème ” (Washington, 23 déc.1941), Témoignages littéraires, p.549-551.

Nous avons vu précédemment que Saint-John Perse pratiquait une méthode particulière d'insertion du lexique technique : procédant à des prélèvements à partir des ouvrages spécialisés qu'il parcourt, il réalise en fait des coupes transversales, à la manière d'un *couper-coller* actuel. Le terme qui le retient est alors quasiment "inséminé" à l'intérieur de la coulée phrastique ou dans le syntagme dont il constituera l'élément central, parce qu'inattendu :

Un soir couleur de scille et de scabieuse, lorsque la tourterelle verte des falaises élève à nos frontières sa plainte heureuse de flûte d'eau – la cinéraire maritime n'étant plus feuille que l'on craigne et l'oiseau de haute mer nous dérobant son cri – (Amers, Strophe VII).

C. Mayaux a analysé ainsi cette manière de procéder de l'écrivain : "Le livre écrit par autrui est pour Alexis Leger / Saint-John Perse un laboratoire dans lequel il installe son propre atelier d'observation de l'écriture et y mène parfois ses propres expériences d'écriture¹". Il est indéniable d'ailleurs que la pratique en question s'apparente d'une certaine façon à la technique surréaliste, parenté que relevait déjà le philosophe Walter Benjamin auquel Rainer Maria Rilke, découragé, avait demandé de traduire Anabase en allemand : "Actuellement je suis plongé dans une curieuse œuvre poétique française, Anabase, d'un jeune pseudonyme, que je traduis à la place de Rilke. (...) En particulier j'ai été saisi par la façon dont le langage dans le surréalisme (et certaines de ses visées sont indéniables chez Saint-John Perse aussi) entre en conquérant, impérieux et normatif, dans le domaine du rêve²". J. Gardes-Tamine a démontré la systématisation de cette pratique des

¹ - C. Mayaux, Le Référent chinois dans l'œuvre de Saint-John Perse, T.II, 2^{ème} section : "Le Poète lecteur : Etude des modes de lecture". Ch.2, "L'élaboration d'une poétique : le repérage des lexiques".

² - W. Benjamin, Correspondance (1910-1928), Tome I. Ed. Aubier-Montaigne. Ed. établie et annotée par Gershom Scholem et Théodor W. Adorno.

“ collages ”, qui puisent leurs morceaux aussi bien dans des *travaux érudits* que des *relations* de voyage ou encore des *coupures de journaux*. C’est en particulier la nature documentaire des ouvrages de référence qui est à retenir, et qui explique qu’il s’agit bien plus de “ collage ” que d’intertextualité proprement dite¹. Ce travail de “ montage ” effectué à partir de modèles préexistants conduit donc l’auteur de l’étude à estimer que “ l’œuvre de Saint-John Perse est un collage généralisé ”, élargissant le sens restreint de la pratique d’ordre pictural à la technique spécifique d’écriture du poète, celui-ci écrivant au départ très peu pour étoffer, au fur et à mesure de ses lectures et des prélèvements qu’il y effectue, le texte originel. Au final, cette méthode, apparentée à celle que pratiquait Max Ernst en peinture, produit un effet d’homogénéité assurée par le “ matériau linguistique ” et permet surtout le rapprochement fabuleux de données apparemment sans lien d’évidence logique.

H/ Prélèvement lexical et art de la contrainte.

Dans cette optique, et toute proportions gardées, ne pourrait-on pas rapprocher cette manière persienne de procéder de ce qui sera, à partir des années 60, pour l’Oulipo, une recherche systématique et formaliste de la contrainte ? Certes, la méthode des oulipiens n’est pas analogue au faire persien : il ne s’agit pas ici de poser des rapprochements infondés et fallacieux, mais simplement de relever sans anachronisme certains points communs qui nous ont interpellés, en évitant les réductions et les amalgames nivélateurs. D’abord, il paraît indispensable de préciser que si l’Oulipo se définit lui-même comme un “ anti-hasard ” et identifie son

¹ - J. Gardes-Tamine, “ De la multiplicité des apparences à l’unité de l’Être : le collage chez Saint-John Perse ”, dans Saint-John Perse ou la stratégie de la seiche, Publications de l’Université de Provence, 1996, pp.93-104.

“ outil stratégique privilégié ” comme étant la contrainte, l’on ne peut, sans risquer de fausser la perspective de la poésie persienne, rapporter à l’auteur d’Amers un projet aussi catégoriquement circonscrit. Néanmoins le projet oulipien met dans son ensemble l’accent sur le désir de promouvoir des “ structures ” et des “ contraintes nouvelles ”. Pour ce faire, il préconisera “ l’importation de concepts mathématiques ” et “ l’utilisation des ressources de la combinatoire¹ ”, afin d’explorer toutes les virtualités du langage, d’en épuiser les innombrables configurations, suivant en cela Mallarmé qui recommandait de traiter le langage “ comme un objet en soi, envisagé dans sa matérialité ”. Certes, les principales expériences oulipiennes commencent lorsque Saint-John Perse a déjà achevé sa *carrière* poétique, mais dans cette flexibilité parfois un peu artificielle que des écrivains comme R. Queneau, Georges Perec ou Italo Calvino imposent au matériau-langage, on peut sans doute lire une démarche radicalisée des jeux persiens tels qu’ils sont pratiqués dans les recueils poétiques. Rappelons, à titre d’illustration, que certains des “ exercices ” pratiques auxquels se livraient les oulipiens pour affiner et mettre au point leur maîtrise de la contrainte ne sont pas très éloignés dans leur procédure des exercices persiens que nous avons évoqué auparavant. Ainsi la “ pratique du prélèvement, utilisée par Queneau dans ses exercices d’haïkisation² ”, ou encore celle de l’amplification (qui est “ l’inverse du prélèvement ”), lequel exercice a donné lieu chez les oulipiens à la “ technique du ‘ tireur à la ligne ’ qui, à partir de deux phrases données, permet, par insertions successives, de gonfler un texte jusqu’à la taille souhaitée ”. Ce qui n’est, chez un écrivain de l’envergure de Saint-John Perse, qu’un “ détail ” du chantier du poème devient

¹ - Marcel Bénabou, “ Quarante siècles d’Oulipo ” dans *Le Magazine littéraire* n° 398, Mai 2001, pp.20-26.

² - *Ibid.*, p.23.

moteur même de l'écriture littéraire dans la poétique oulipienne. Prenant exemple sur des écrivains des siècles passés pour lesquels le principe de contrainte est un principe central dans la stimulation de l'imaginaire (rappelons-nous le Baudelaire du Gouvernement de l'imagination...), les oulipiens évoquent des auteurs latins tels que Fulgence, Ausone ou Porphyrius Optatianus qui cultivèrent "contraintes formelles et jeux verbaux"¹. Une telle promotion de la « rhétorique de la contrainte »² révèle dans le fond deux points essentiels : d'abord la récusation permanente de la notion d'inspiration - "l'invention part toujours d'une invention formelle"³ affirme Georges Perec - , ensuite la conception esthétique d'une "littérature expérimentale" fondée sur la "désarticulation" des structures du langage en vue d'un réordonnement méticuleux : "l'Oulipo pratique ainsi une sorte de lyrisme antilyrique : un lyrisme qui, débarrassé du pathos et du *moi*, , deviendrait célébration muette de l'algèbre de la langue"⁴. Sans forcer un trait comparatif qui n'est peut-être pas justifié, il peut cependant paraître intéressant de lire dans les pratiques oulipiennes des citations "recyclées" et retravaillées, des "recherches numériques qui se souviennent ou non du mythe du nombre d'or", ou des explorations des variations répétitives un prolongement extrême du mode persien de jouer avec les mots et plus généralement avec le langage. Au regard des oulipiens, Saint-John Perse eût pu être considéré, à l'instar des « poètes alexandrins », des « grands Rhétoriciens » ou de « certains poètes

¹ - M. Bénabou ajoute, dans l'étude précitée, que « ces jeux étaient aussi pratiqués, quoique de manière plus discrète, dans les œuvres d'écrivains comme Plaute, Virgile, Ovide ou Pétrone » (p.25).

² - cf. Christelle Reggiani, Rhétoriques de la contrainte. Georges Perec – l'Oulipo, éd. Interuniversitaire, 1999.

³ "La contrainte fonctionne comme *principe générateur* du texte : à partir d'un postulat initial [...] le texte puise sa narrativité, sa faculté d'inventer et d'enchaîner les péripéties romanesques, dans la seule manipulation des éléments fournis par cette contrainte". (Georges Perec).

⁴ - Claude Burgelin, "Esthétique et éthique de l'Oulipo", dans *Le Magazine littéraire* n° 398, mai 2001, p.36.

baroques allemands », « comme un « plagiaire par anticipation », pour reprendre leur propre expression...

Si cette brève interrogation sur les éventuelles parentés reliant le *faire* oulipien et l'art persien du prélèvement et de la réinsertion lexicale ou locutionnelle peut paraître à d'aucuns quelque peu arbitraire, il n'en demeure pas moins qu'elle permet de se poser la question d'une tradition du jeu verbal, avec les composantes persiennes qu'il induit, chez d'autres écrivains. Parce que la *mémoire* peut être *incertaine* et le *récit aberrant* (*Neiges* I, OC 157), la part active de la création poétique acquiert alors une importance prépondérante et intègre en elle la sollicitation constante de ces fragments détachés d'autres aires cognitives et restitués au sein du texte poétique, en collages, citations détournées, allusions plus ou moins explicites à d'autres textes... La réalité objective que l'écrivain cueille en tant que telle dans les écrits qu'il parcourt, qu'il détache sciemment de son tuf originel en fonction des affinités ou des attirances qu'il a pour le mot *cueilli*, est subjectivée dans le poème, à la faveur de cette réappropriation qui est l'écriture. Or c'est autant la saisie du mot que sa dérive qui importe, c'est-à-dire son appropriation désormais déclarée et effective. Ce glissement du pré-texte scientifique au texte poétique s'opère, à l'instar du charriage des " grandes îles alluviales arrachées à leur fange " dans *Vents* II, en suggérant une conception unitaire de la représentation des univers cognitifs. Le procédé ne met pas en avant une fragmentation du savoir, mais bien plutôt une continuité dans les entrecroisements des quartiers de la connaissance. La poésie persienne cultive d'ailleurs souvent, dans ses configurations d'images, celle d'une dispersion ou d'une répartition des " morceaux de textes " sans connotation négative, perçue comme un phénomène naturel dans l'ordre des choses, à l'instar de la migration chez les oiseaux :

“ Ces vols d’insectes par nuées qui s’en allaient se perdre au large comme des morceaux de textes saints, comme des lambeaux de prophéties errantes et des récitations de généalogistes, de psalmistes... ”
 (Vents II, 4, OC 208)

Plus loin dans le même passage s’énonce la position épineuse du poète : “ comme au rucher de sa parole, parmi le peuple de ses mots, l’homme de langage aux prises avec l’embûche de son dieu ”, position qui oscille entre l’équivoque inhérent à toute énonciation et la recherche implicite de cet “ aloi du réel ¹” dont le recours au terme technique est un des modes essentiels. Cette volonté d’allier les domaines hétérogènes en se ralliant, en particulier, les fragments de la sphère scientifique n’est pas sans conforter la filiation présocratique dont peut se prévaloir Saint-John Perse. Celui-ci, citant Héraclite ou Empédocle, devait être sensible à leur connaissance encyclopédique, à leur “ humanisme ” avant la lettre, ce que souligne fort judicieusement Pierre Van Rutten : “ il y a chez les présocratiques une mentalité qui doit plaire aux modernes : ils ne séparent pas le monde et la pensée ; ils refusent l’abstraction, ce sont des *physiciens* (...). Comme Hegel, Héraclite [que Saint-John Perse cite sous le nom de l’*Ephésien*] avait déjà une conception dialectique de la réalité ; il parle constamment de l’unité des contraires ²”. Sans doute cette conception généreuse se recoupe-t-elle avec celle d’une “ rhétorique ouverte ” au sens où l’entend Alain Michel, c’est-à-dire une rhétorique de la *tradition cicéronienne*, “ qui cherche la beauté de la parole sans se

¹ - R. Ventresque, “ Décidément, *Cohorte* n’a pas été écrit en 1907 ”, dans *Souffle de Perse* 9, janv. 2000, p.51.

² - P. Van Rutten, “ Les orientations philosophiques de Saint-John Perse ”, dans *Souffle de Perse* 2, janv. 92., p.43.

limiter à l'efficacité et qui exige une culture large, encyclopédique, profonde¹". Ce sont les fils très étroitement tissés de ce réseau encyclopédique tel qu'il se déploie dans le texte poétique qu'il s'agit de repérer sans porter préjudice à la cohérence de l'ensemble.

Dans l'art de revisiter ou de réexploiter le *butin* recueilli au fur et à mesure des lectures, chaque écrivain adopte des subtilités spécifiques, des techniques diverses. Si chez Saint-John Perse, "le numismate, le botaniste, le philologue, l'historien des religions (...) portent tour à tour [au poète] le vocabulaire de leurs travaux, les fruits de leur application²" pour qu'il en fasse éclater, à sa manière, le "parti pris de vérité", d'autres poètes – dont la parenté avec notre écrivain nous a interpellé – modulent selon leurs lois propres la relation science-poésie. C'est le cas de Paul Valéry, dont l'admiration pour Léonard de Vinci s'expliquait en grande partie par le profil *complet* du grand créateur, à la fois homme d'art et savant confirmé : P. Valéry « l'admire (...) comme un précurseur de la science³ ». L'auteur de *Charmes* pressent dans la science moderne, qui est "saisie de l'aléatoire⁴", des combinaisons et des interrogations analogiques à celle de la poésie. Pour lui, la poésie est d'abord "acte". Il le rappelle dans la "*Leçon inaugurale du Cours de Poétique du Collège de France*⁵" : "Mais c'est enfin la notion toute simple de *faire*

¹ - A. Michel, *La Parole et la Beauté. Rhétorique et esthétique dans la tradition occidentale*, Albin Michel, Bibliothèque de "L'Évolution de l'Humanité", 1994, p.X.

² - R. Caillois, *Poétique de Saint-John Perse* (cf. *OC*, p.1289).

³ - A. Michel, *op. cit.*, pp.385-388. En outre, il faut signaler ces lignes en marge de "Léonard et les philosophes" (*Variété III*, Gallimard, 1945, p.173) qui confirment ce vif attrait pour Vinci : "Quand la circonstance me fit considérer le Vinci, je vis en lui le type de ce travail si conscient que l'art et la science y sont inextricablement mêlés, l'exemplaire d'un système d'art fondé sur l'analyse *générale*, et, toujours soucieux, quand il fait œuvre *particulière*, de ne la composer que d'éléments vérifiables".

⁴ - *Ibid.*

⁵ - P. Valéry, *Variété V*, Gallimard Nrf, 1945 (27^{ème} édition), p.300.

que je voulais exprimer. Le faire, le *poëin*, (...) est celui qui s'achève en quelque œuvre". En outre, et comme nous le rappelle Alain Michel, Valéry gardait omniprésente l'idée d'une analogie et même d'une continuité thématique – et pourquoi pas, méthodologique – entre l'art et la science. D'une part, il "connaissait Henri Poincaré" et lisait le physicien écossais Maxwell. On comprend donc partiellement qu'il se soit « passionné pour les rapports qui existent entre science moderne et poésie », lui qui "connaissait les débats qui s'étaient instaurés entre les physiciens et les biologistes, surtout depuis Einstein". Le rhétoricien va même plus loin quand il avance que Valéry, "proche des savants modernes, est plus sophiste que métaphysicien". Une telle assimilation n'a rien de réducteur ni de péjoratif si on se souvient qu'avant d'être frappé de "l'infâmie" discréditante dont les a malencontreusement chargé la tradition platonicienne, les sophistes représentaient l'idéal d'un savoir complet, composé de la synthèse des disciplines les plus diverses. Or précisément, la conception valéryenne de l'art ne va pas sans prendre en considération de manière très sérieuse cette imbrication de l'art et de la science. Loin de n'être qu'un vœu pieux, suscité par les lectures de savants et de mathématiciens, cette attitude est génératrice de pensée et de construction intellectuelle chez Valéry : elle le fait avancer. A. Michel le répète : "Valéry (...) est un de ceux qui ont médité sur le second principe de la thermodynamique et sur la théorie mathématique de la forme, qui savent qu'un surcroît de connaissance ou de beauté s'achète toujours, dans un système fermé, par une croissance du désordre en un autre point. Mais c'est précisément dans cette rencontre de l'ordre et du désordre, de l'aléatoire et de l'unité que réside l'expérience du beau"¹. De ce point de vue, on saisit mieux la pertinence de l'analogie osée par

¹ - A. Michel, *op. cit.*, p. 387.

Valéry – et initiée par Léonard de Vinci – entre la fonctionnalité organique et le principe d'adaptation (qui rejoint d'ailleurs l'*aptum* en rhétorique, qui est adaptation au sujet, et qui induit les notions d'ajustement et de cohérence) qui est à la base du Beau. Ainsi Valéry nous signale-t-il, en marge de “ Léonard et les philosophes ” (Variété III, p.172), les termes de cette analogie :

“ Benvenuto Cellini nous apprend que Léonard fut le premier à *admirer* les formes organiques adaptées à des rôles fonctionnels. Il a fait comprendre l'espèce de beauté de certains os (l'omoplate) et articulations (le bras articulé avec la main). Une esthétique toute moderne n'est fondée que sur ce principe d'adaptation. Les Grecs n'avaient songé qu'aux effets optiques. Le plaisir intellectuel tiré de la fonction virtuelle des formes n'était pas *isolé* par eux ”.

L'entreprise valéryenne se définit ainsi, comme on vient de le voir, très souvent à la croisée des deux types d'exigence. Cependant, convoquant le témoignage_ et la démarche vive de la science à la rescousse de la motivation poétique, qui se réalise parfois par mimétisme avec le “ faire ” scientifique, elle n'emprunte pas toujours de manière ludique, en un jeu dialectique d'appropriation et de distanciation, les composantes lexicales, langagières du monde scientifique. Or cette “ collaboration ”, cette interaction effective et pratiquée du littéraire et du technique, nous la retrouvons d'une certaine manière chez un autre grand écrivain, antérieur à Valéry et à Saint-John Perse, compositeur émérite des possibilités langagières, Lautréamont.

I/ La réappropriation lexicale et verbale chez Saint-John Perse et Lautréamont.

Certes, là encore, des précautions sont à prendre, l'objectif n'étant pas d'oser un parallèle incongru mais de laisser place aux textes qui laissent transparaître à certains endroits une même attitude *rhétorique*. Sans forcer le trait, ne pourrait-on pas cependant hasarder un regard croisé sur les deux destinées de ces écrivains hors pair?

Tous deux ont commencé leur vie outre-atlantique. L'un en 1846 à Montevideo, capitale de l'Uruguay, l'autre quarante et un ans plus tard, en 1887, "sur l'îlet de 'Saint-Leger les feuilles' au large du port de la Pointe-à-Pitre¹". Le père d'Isidore Ducasse, chancelier au Consulat Général de France, enverra son fils poursuivre ses études en métropole. Et c'est au Lycée impérial de Pau (après Tarbes) que le futur auteur des Chants de Maldoror fera ses classes de rhétorique, là où Saint-John Perse, de 1900 à 1904, obtiendra en rhétorique, le "Prix d'honneur" du lycée et le premier prix de composition latine.

D'aucuns, plus subjectivement peut être, leur trouveraient en commun leurs "yeux spleenétiques, cernés d'un grand cercle bleuâtre²". Mais la « gémellité » - si gémellité il y a – est à chercher ailleurs que dans les physionomies exaltées et sublimées par les éclairs trop vifs des clichés de critiques. Et cet ailleurs n'est autre que le territoire même de l'écriture, là où les masques comportementaux ou biographiques sont tombés pour laisser place aux blandices, aux séductions rhétoriques liées au récit des souvenirs autobiographiques :

¹ Saint-John Perse, Oeuvres complètes, p.IX ("Biographie"). D'ailleurs Lautréamont ne pourrait-il pas être intégré à la sphère des "écrivains de la périphérie" telle que la définit Edouard Glissant, par opposition aux "écrivains du centre"? "Un (...) itinéraire se dessine... : des périphéries vers le centre. Des poètes qui sont nés ou ont vécu dans l'ailleurs, rêvent la source de leur imaginaire, et consciemment ou non, font le voyage en sens inverse, s'y évertuant : Jules Supervielle, Saint-John Perse et Georges Schehadé par exemple". (Souffle de Perse 2, p.3).

² - Lautréamont, Oeuvres complètes, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Introduction par P.-O Walzer, p.17. L'extrait est de Chant II, Strophe 8.

“ Quand tu étais enfant (ton intelligence était alors dans sa plus belle phase), le premier, tu grimpais sur la colline, avec la vitesse de l’isard, pour saluer, par un geste de ta petite main, les multicolores rayons de l’aurore naissante. Les notes de ta voix jaillissaient, de ton larynx sonore, comme des perles diamantines, et résolvaient leurs collectives personnalités, dans l’agrégation vibrante d’un long hymne d’adoration ¹”.

Jumelles également, leurs tendances aux lectures les plus diverses, ce butinage montaignien qui les mène d’un traité de botanique ou de zoologie à un essai philosophique :

“ Il faut l’imaginer lisant un peu tout ce qui lui tombe sous la main, journaux, revues, romans de quatre sous, et capable en même temps de curiosités les plus singulières : il a lu le Traité de l’induction de Biéchy, la préface du Dictionnaire de l’Académie française de Villemain, le Problème du mal de Naville, des traits d’histoire naturelle, des essais de mathématiques et de médecine. Bref, Isidore Ducasse est une tête farçie de lectures disparates. Les Poésies citent une bonne centaine de noms d’écrivains, des grands lyriques français ou étrangers aux auteurs de romans-feuilletons appartenant pour la plupart à la même ère romantique ²”.

Et Pierre-Olivier Walzer de conclure, après s’être interrogé sur la véracité de ces lectures que “ de toute manière, cette somme énorme de lectures informe constamment son imagination et fait des Chants [de Maldoror] une œuvre dans laquelle les sources ou les allusions livresques sont de loin plus abondantes que les sources vécues³ ”. Cette curiosité, ou mieux cette voracité livresque qui lui fait embrasser les

¹ - *Ibid.* p.15 (*Chant V, Strophe 4*).

² - *Ibid.*, p.19.

³ - *Ibid.*

domaines les plus éloignés, de l'alchimie à la botanique, des mathématiques à l'occultisme ou à l'ésotérisme, Saint-John Perse ne la connaît que trop, et il veut nous la livrer lui-même, dans sa biographie *autobiographique* de la Pléiade :

“ Etudiant régulier en droit, passionné de droit romain (...), il fréquente aussi librement, les facultés de lettres (cours de Rodier sur les philosophes alexandrins), de sciences (géologie et minéralogie) et de médecine (cours de neurologie du Professeur Pitre et clinique psychiatrique du Dr. Régis). Il poursuit son étude du grec pour une meilleure lecture d'Empédocle (...) ” (p.XII).

Sans s'embourber dans le “ mirage aux sources ”, on peut tout de même être intrigué par tous ces points communs dans le parcours respectif des deux poètes. Depuis le choix du pseudonyme jusqu'à la prédilection pour les encyclopédies et les traités d'histoire naturelle, certains faits semblent unir – *affinités électives*, pour reprendre le titre de Goethe – par-delà l'histoire et le temps, les deux écrivains :

“ c'est une des caractéristiques les plus visibles de l'univers de Lautréamont que la prolifération, dans les Chants, de toutes sortes d'espèces animales fort exactement cataloguées, que lui fournit l'étude des encyclopédies d'histoire naturelle, mais que son imagination enflammée libre bientôt au moulin à métamorphoses ”¹.

Chez Lautréamont, la profusion de la nomenclature zoologique signalée par les critiques dans les Chants de Maldoror, cette espèce de voracité taxinomique est un “ tic ” particulièrement fréquent chez ce *maître du mal*. Des étourneaux à “ *l'acanthophorus serraticornis* ” en passant par le “ *scorpène-horrible* ”, le poète brasse dans son épopée les données naturelles du monde et s'empresse de les refondre selon sa

¹ - *Ibid.*, p. 31.

méthode propre, de les redistribuer dans une autre chronotopie, celle de l'œuvre avec sa logique inouïe. Du naturel au fantastique, de la nomenclature serrée du botaniste ou de l'ornithologue au joyeux et délirant inventaire de l'habile plagiaire, le pas est vite franchi, si vite que le lecteur en demeure dérouté, exaspéré par un tourbillon infernal qui ne cache que mal la mélancolie foncière à toute parodie, à toute farce blasphématoire.

Si l'écriture de Saint-John Perse ne vise pas le même horizon lucide où se révèle la primauté du mal, elle use cependant souvent d'artifices similaires. Sans emprunter des accents aussi féroces que ceux d'Isidore Ducasse, elle partage cependant la même esthétique du déploiement exhibitionnel où toutes les "créatures" se lèvent pour prouver que leur nom a été recensé quelque part et pour *réaliser* - au sens étymologique - leur existence, pour passer de l'étiquette à l'expérience. Plus encore, à rebours des fonctionnements entendus et des démarches conventionnelles de lecture qui ont si souvent mené de la norme à l'écart, du propre au figuré - au métaphorique -, et en vertu de cet ordre rhétorique reconnu, certains écrivains tels Lautréamont ou Saint-John Perse ont permis d'envisager un changement de perspective, ou du moins une déviation de l'orientation traditionnelle. En suggérant que le "sens du sens" n'allait peut-être pas du non-poétique au poétique mais l'inverse, ils ont infiltré dans l'esprit du lecteur l'intuition d'une fonction nouvelle du poème, fonction déboussolante mais vivifiante, originale, où le Vrai informe le corps du Vraisemblable, pour reprendre des catégories aristotéliennes. Le goût également témoigné par Lautréamont pour "les mathématiques et la géométrie dont il célèbre, avec enthousiasme,

dans les Chants de Maldoror, la beauté enchanteresse¹ ” transparaît avec l’ampleur provocante que l’on sait, dans tel passage des Chants :

“ O mathématiques sévères, je ne vous ai pas oubliées, depuis que vos savantes leçons, plus douces que le miel, filtrèrent dans mon cœur, comme une onde rafraîchissante (...). Arithmétique ! algèbre ! géométrie ! trinité grandiose, triangle lumineux ! Celui qui ne vous a pas connues est un insensé ! (...) La terre ne lui montre que des illusions et des fantasmagories morales ; mais vous, ô mathématiques concises, par l’enchaînement rigoureux de vos propositions tenaces et la constance de vos lois de fer, vous faites luire, aux yeux éblouis, un reflet puissant de cette vérité suprême dont on remarque l’empreinte dans l’ordre de l’univers. (...) La fin des siècles verra encore, debout sur les ruines des temps, vos chiffres cabalistiques, vos équations laconiques et vos lignes sculpturales (...) Merci, pour les services innombrables que vous m’avez rendus. Merci, pour les qualités étrangères dont vous avez enrichi mon intelligence. (...) Vous me donnâtes la froideur qui surgit de vos conceptions sublimes, exemptes de passion. (...) Vous me donnâtes la logique (...) ô mathématiques saintes² (...) ”.

Face à un tel “ hymne glorificateur ” - d’autant plus étonnant et inattendu qu’il succède immédiatement à l’hymne au pou dans le Chant II – la position du lecteur sera sans doute celle d’un désir de démêler la part de sincérité d’un tel chant apologétique et celle de la subversion parodique à laquelle l’on est souvent tenté de penser lorsqu’on lit les

¹ - Témoignage de Paul Lespès, condisciple de Ducasse et dédicataire des Chants.

² - Lautréamont, Œuvres complètes, Les Chants de Maldoror, Lettres, Poésies I et II, Gallimard, coll. “ *Poésie* ”, édition d’Hubert Juin, Préface de J.M.G. Le Clézio (Chant deuxième, pp.89-94).

Chants. Ici, l'expression très pompeuse et assez outrancière de l'hommage ne gomme pas tout à fait l'effet de cet élan admiratif et émerveillé qui s'exprime face aux mathématiques, et qui surtout fait pendant au célèbre passage d'invocation au “ *Vieil Océan* ” du Chant premier. Dans l'ensemble de l'œuvre, l'invocation éperdue aux mathématiques comme *amer* donné à l'homme pour servir de contrepoint aux mouvements de la passion et de l'illogisme – à l'instar de l'irruption un peu abrupte de l'image persienne des “ Mathématiques suspendues aux banquises du sel ” dans Anabase – est susceptible de ressortir à cet effet de “ vraisemblabilisation ” déjà évoqué pour Saint-John Perse, à cette volonté de maîtriser les données du monde – laquelle volonté est elle-même en étroite relation avec l'exigence éthique d'une maîtrise de soi. L'introduction, ou l'intégration, du fait scientifique n'est donc pas à considérer en tant que tel, comme une mention gratuite génératrice d'un simple effet de décalage, de distanciation par rapport aux traditionnelles normes référentielles du poétique : elle est plutôt à lire comme la trace de la *mainmise* – au sens de maîtrise parfaitement assurée – de l'écrivain sur l'élaboration de son œuvre, maîtrise qui est le meilleur révélateur d'une intention rhétorique, la gestion des variations lexicales étant ainsi le signe inéluctable de cette emprise intellectuelle d'un poète auquel son texte n'échappe pas – ou en tout cas n'est pas censé échapper. Comment ne pas, dans ce contexte, mettre en parallèle ce désir d'asseoir une autorité du Vrai dans le texte et celui d'une crédibilité assurée par la construction d'un *ethos* correspondant ? L'*ethos* désignant dans la rhétorique le profil de lui-même que construit l'orateur dans son propre discours – et qui peut n'avoir aucune commune mesure avec la personnalité *réelle* de cet orateur – il paraît indéniable ici que l'émaillage assez constant du texte par des termes en relation avec

l'univers scientifique participe de façon active à la mise en relief d'un *ethos* fondé, supérieur, que le recours aux références scientifiques pourvoit d'un "nantissement" irrécusable – comme ces "voyageurs en pays haut nantis de lettres officielles...¹". Dans une perspective rhétorique de perception du discours, de telles références ne peuvent que nourrir la fonction persuasive, la corroborer en lui donnant les assises de vérité auquel elle aspire. Certainement, Saint-John Perse n'aurait pas récusé l'épigraphe de Boileau ouvrant le deuxième volet de l'étude célèbre de Caillois² retranscrite dans les *Notices et notes* de l'édition de la Pléiade :

" Rien n'est beau que le vrai, le vrai seul est aimable... "

Le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable ".

Certes, et pour en revenir à Lautréamont, nous nous devons de préciser que les deux démarches adoptées au niveau de l'écriture ne sont pas vraiment assimilables. Car si le discours lautréamontien obéit à des lois de déviation, de perversion du genre pour cultiver volontairement et délibérément un effet de trouble chez le lecteur, il ne semble pas y avoir d'inscription *préalable* dans le projet scriptural persien de cette recherche du "scandale", du moins de ce culte du décalage. Dans une étude sur l'auteur des Chants de Maldoror, intitulée "La science de Lautréamont", Philippe Sollers a analysé les "procédés tactiques" de déviation du sens dans les *Chants* :

" ... les textes, les fragments linguistiques (...) sont immédiatement utilisés, déséquilibrés, réécrits et en propres termes "

¹ - Amers, *Chœur* 3, p.373.

² - O.C., p.1288.

violés par le procès en cours : roman réaliste, sources mythologiques, récits fantastiques, encyclopédie naturaliste, il s’agit chaque fois de marquer la pénétration d’un niveau textuel (innocent, expressif) par un autre niveau (producteur, au second degré, criminel), processus renversant, négatif, annulateur, qui double la représentation, la détruit¹ (...) ».

Le mode d’intégration et d’assimilation des éléments extratextuels – ressortissant, en particulier, au scientifique – n’emprunte pas chez Saint-John Perse les mêmes voies. Il ne pratique ni le formalisme contraignant qui sera poussé à ses extrêmes limites plus tard par les Oulipiens, ni le “cynisme” explosif – mélange d’érudition, de parodie et de culte du renversement – d’un Lautréamont. Tout le problème de Saint-John Perse est bien de réussir, par l’écriture poétique, les modalités de ce “procès d’acquisition à la fois du savoir et de son expression”, pour reprendre la formule de Marc Fumaroli². L’alliance du scientifique et du poétique ne saurait relever, dans sa poétique, d’un pacte entre un technicisme réducteur et un élan lyrique aux antipodes du premier mouvement. Elle consistera plutôt en un tissage subtil des deux inspirations. Et le poète signifie clairement les nuances esthétiques de son aspiration vers le Vrai, qui s’apparente à une conception sereine et humaniste plutôt qu’à une artificieuse recherche du mot érudit. C’est ainsi qu’au terme d’*Invocation*, il identifie son appartenance : sans équivoque, il sera de “ceux qui, de naissance, tiennent leur connaissance au-dessus du savoir³”. Ce franc projet de dépasser le sens étroit que pourrait revêtir le mot “érudition” ne peut se comprendre sans replacer ce débat dans

¹ - Philippe Sollers, “La science de Lautréamont”, (p.806) dans *Critique*, tome XXIII, n° 245, Oct. 1967, pp. 791-833. L’article a été repris dans “*L’Écriture et l’expérience des limites*”, *Logiques*, Seuil, 1968.

² - M. Fumaroli, *L’Âge de l’éloquence*, Albin Michel, 1994, p. 40.

³ - *OC.*, p. 268.

l'aire de la relation entre le Vrai et le Beau. Sans doute est-ce par l'évaluation de l'interaction des deux catégories, aléthique et esthétique, que peut se saisir le plus fidèlement l'acception du mot " connaissance " tel qu'il est énoncé et pensé par le poète.

III/ Le marqueur aléthique

Relativement à cette question du vraisemblable, l'attitude de Saint-John Perse est parfois assez mitigée, voire contradictoire. Précédemment, nous avons cité la lettre à Jean Paulhan où, commentant sa propre démarche poétique, l'auteur avouait accueillir " inconsciemment les mots techniques les plus vêtus d'invraisemblance " pour ensuite confier à son destinataire " tout ce qu'il faut de 'déviation', ou même de désertion " - encore plus que de dépouillement – pour recréer la " vraisemblance ", qui est l'essence même d'une *absolue* " réalité ¹". La poétique persienne relative à cette problématique du Vrai, du Vraisemblable et du Beau relève en fait d'une profonde complexité et son exploration contraint à observer deux points de vue : celui du " faire " proprement dit, et celui de l'intention qui génère ou sous-tend ce *faire*.

L'idéal persien n'a jamais été, nous l'avons rappelé brièvement plus haut, un idéal de connaissance divisée. Dans l'hommage qu'il compose en 1963 pour l'équipe de la revue Cahiers du Sud, il évoque " des temps réélus, où le rapprochement des plus hautes disciplines de l'esprit pourrait déjà laisser pressentir l'intégration future d'une seule et vaste poétique". Lui qui a pu avoir des discussions avec Einstein sur " la

¹ - OC, p. 1024-1025.

complémentarité des connaissances esthétiques et scientifiques ¹”, a su garder en éveil, de par sa fonction et sa formation de diplomate, la nécessité de qualités qui sans être antinomiques, requièrent une personnalité particulièrement exceptionnelle où elles puissent s’associer. C’est ainsi que dans la “*Réponse à une enquête de presse sur ‘Les Meneurs d’hommes’*”, il définit les qualités escomptées chez un diplomate : “rapidité d’exécution, vivacité des réflexes, acuité de vision, initiative, prévoyance et, plus haut encore, chez les chefs, éveil de l’imagination. (...) L’esprit logique du Français, analytique et classificateur, a trop beau jeu, dans l’administration, de clarifier et d’ordonner² (...)”. Dans le discours qu’il prononce à New York le 28 mars 1942 pour une commémoration internationale d’Aristide Briand, il se plaît à rappeler, dans l’éloge qu’il compose pour l’ancien chef de Gouvernement, ce “mélange de rêverie et d’action” qui caractérisait le personnage, et “pour l’esprit, toutes les richesses intuitives de l’imagination passées au filtre de la raison ; tous les plus beaux mouvements du cœur soumis au goût parfait de la mesure”. Cette constante association du souci rationnel et de l’aptitude – si humaine, si universelle chez Perse – à imaginer, nous l’avions déjà évoquée concernant Paul Valéry, pour qui science et poésie aspirent à la même *saisie* : “dans les deux cas, il y a synthèse de la grâce et de l’ordre, production de beauté³”. La modalité de l’évidence, loin d’être convoquée pour saper l’hésitation, le tâtonnement poétique, l’assiste et se fond même à son nombre, devenant parfois partie prenante du thème

¹ - P. Van Rutten, « Les orientations philosophiques de Saint-John Perse », *Souffle de Perse* 2, janv. 92, p.46.

² - OC, p.599.

³ - A. Michel, *op. cit.*, p.387.

et du discours. Flaubert ne rêvait-il pas d'un « style qui serait rythmé comme le vers, précis comme le langage des sciences¹ (...) » ?

Or cet idéal de binarité complémentaire, qui devient même un idéal de profil moral et psychologique – Saint-John Perse salue, dans l'hommage qu'il adresse à l'écrivain Salvador de Madariaga, la nature “ intuitive et logique, mi-poétique et mi-scientifique²” du personnage – soulève à nouveau la problématique platonicienne de l'apparence et de la vérité (lesquelles sont, dans l'optique de Platon, strictement opposées). Tout le crédit qu'accordera l'écrivain aux formes de la logique et du Vrai contribuera donc, dans l'esprit de l'œuvre, à réhabiliter l'apparence en lui associant une motivation – ne serait-ce que par pure contiguïté textuelle – de type logique ou scientifique.

Cette alliance n'est pas nouvelle. Déjà au XV^{ème} siècle, des virtuoses de la construction et de la composition tel l'architecte humaniste Alberti confirment “ l'importance de la perspective (...) qui constitue un des principaux soucis de la peinture, dans la deuxième moitié du XV^{ème} siècle³”. Or la nécessité de la prise en compte de la perspective impliquait de recourir à la “ connaissance scientifique ” de cette perspective, qui “ obéit en effet à des lois géométriques ”. Nous reviendrons d'ailleurs longuement dans notre troisième partie sur la définition même du topos de l'équilibre – “ équinoxe ” - en relation avec les alliances de pôles parfois antinomiques, de même que sur ses fonctions rhétoriques et stylistiques. A. Michel rappelle enfin, à propos de cette présence confirmée du fait scientifique dans les arts que “ Platon ouvrait son école aux géomètres, [et qu'] ainsi se confirme, grâce à la

¹ - Flaubert, *Lettre à Louise Colet* du 24 avril 1852, p.79. (*Correspondance*, éd. de Jean Bruneau, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 3 vol., 1973-1991).

² - OC, “ *Hommages* ”, p.538.

³ - A. Michel, *op. cit.*, (“ *Du Moyen Age aux Temps modernes* ”, p.215).

mathématique, la réconciliation de la rigueur philosophique avec l’amour du sensible”. Dans la liaison posée à l’intérieur du texte poétique entre ce qui est témoignage de ce Divers disséminé que le poète rassemble et répartit dans l’œuvre, et ce qui est pure amplification de la parole poétique – souffle et gonflement de l’oratoire – ne pourrait-on pas retrouver les deux types d’imitation définis par les peintres de la Renaissance : une imitation qui “ est *icastica*, c’est-à-dire qu’elle se veut fidèle aux images, à l’apparence ; l’autre [qui] est *fantastica*, [et qui] cherche moins la vérité que l’imaginaire ?¹ ” Sans nécessairement envisager l’un des deux types dans sa rivalisation avec l’autre, une telle esthétique du partage, des polarités en action dans l’œuvre d’art ne peut qu’apporter une lumière essentielle à la compréhension de la complexité du poème. De ce fait, présumer d’une souveraineté de la citation scientifique au détriment de l’émiettement illusoire de l’imaginaire poétique, ou l’inverse, ressortirait d’une déformation du sens même du poème : les termes en présence ne sont donc pas d’aliénation, mais de complétude. Ainsi la volonté persienne d’insérer la modalité technique et scientifique peut-elle être interprétée comme une réponse à l’inflation menaçante du vide dont est menacée toute parole. Le poète ne clame-t-il pas dans *Strophe* VI : “ Tiens-moi plus fort contre le doute et le reflux de mort ”?

Le second point de vue permettant d’éclairer cette orientation herméneutique de l’insertion des éléments scientifiques dans l’œuvre poétique est celui qui permet de focaliser sur le *faire* proprement dit. Ainsi, la nomenclature technique, botanique, zoologique, ornithologique telle que nous l’avons signalée précédemment est en elle-même un paradoxe. En effet, le lecteur peut la recevoir tantôt comme un témoin de

¹ - *Ibid.*, p.229.

l'hétérogénéité très précisément nommée et répertoriée du monde – profilant de ce fait le naturaliste derrière le poète – tantôt comme ce que nous avons assimilé à une balise, cet antidote à l'amplitude lyrique et qui ne serait donc plus placé sous le signe de l'hétérogène mais plutôt d'une homogénéité consubstantielle à l'évidence épiphanique du référent scientifique. A plusieurs reprises apparaissent dans le texte persien ces positions incertaines face à la nécessité de "l'unité enfin renouée" et du "divers enfin réconcilié" (Oiseaux XI). C'est ainsi que dans Strophe, l'élan tourmenté du locuteur – les Tragédiennes – typographiquement et théâtralement déchaîné entraîne l'expression d'une exhortation d'ordre homogénéisant, invitant à une maîtrise du désordre universel :

“ Qu'il assemble en ses rênes ce très grand cours épars des choses errantes dans le siècle ! ¹”

Déjà, dans Anabase III, le poète livrait l'image métonymique d'une exigence de précision mathématique menacée par l'abîme de l'emphase :

“ Le Vérificateur des poids et des mesures descend les fleuves emphatiques avec toute sorte de débris d'insectes et de fétus de paille dans sa barbe ”.

Certes ici, une certaine dérision dans la représentation vient contrebalancer ce que l'image peut avoir de redondance incongrue : le lecteur y décèlera même des accents surréalistes dans l'alliance du personnage barbu, sorte de Sage mythique proche de Noé, et de la fonction régulatrice qui lui est rapportée. Or ici, le "Vérificateur" comme métonymie du pouvoir rationalisateur, de même que l'ironie qui s'infiltré

¹ - OC, Strophe, III. *Les Tragédiennes sont venues...* p. 295.

dans sa représentation et fissure la majesté de son symbolisme, convergent finalement vers la même fonction : celle de distanciation par rapport à la lame de fond d'un lyrisme parfois par trop compact – de ce “lyrisme impersonnel” analysé par J. Gardes-Tamine¹. Dans la même optique, C. Camelin a relevé cette infiltration du rire, lequel, écrit Bakhtine, “abolit la distance épique”. Citant les étonnants “arrivages de farine” du chant IV d'Anabase, qui interfèrent de manière surprenante au milieu du verset, elle rappelle l'importance de l'insolite comme contrepoint aux tendances négatives et tragiques en évoquant les fameux “catalogues homériques dans la littérature parodique, chez Rabelais ou Aristophane²”. Dans cette logique, l'image du “Vérificateur” pointilleux emporté par le courant aurait un rôle de “désamorçeur” du trop-plein de gravité que pourrait comporter l'expérience d'une écriture majestueuse, que l'on accuse parfois de confiner à la grandiloquence. En outre, et si l'on voulait établir un parallèle entre ce *faire* poétique et les influences helléniques de Saint-John Perse, il serait peut-être opportun de rappeler qu'un des philosophes alexandrins qu'il mentionne dans sa *Biographie* est Philon d'Alexandrie (1^{er} s. ap. J.C.), dont Pierre Van Rutten nous confirme qu'il prônait et pratiquait lui-même une conception encyclopédiste du savoir : “Il estime que la culture profane est nécessaire à l'étude des textes sacrés. Il faut étudier la grammaire pour comprendre l'étymologie, la rhétorique, la dialectique et même les sciences pures comme les mathématiques, la physique, l'astronomie ”³. Une fois de plus, l'intérêt du poète pour une

¹ - J. Gardes-Tamine, “D'Eloges à Anabase”, la constitution d'un lyrisme impersonnel”, dans Saint-John Perse. Les années de formation, édité par Jack Corzani, L'Harmattan, 1996, p.249-260.

² - C. Camelin, op. cit., p.169.

³ - P. Van Rutten, “Les Alexandrins et Saint-John Perse” dans Saint-John Perse. Les Années de formation. Textes réunis par Jack Corzani, CELFA, L'Harmattan 1996 (Actes du Colloque de Bordeaux, 17-18-19 mars 1994), p.131.

esthétique du Tout où les territoires en apparence les plus étrangers se recourent, s'impose.

Dans le domaine rhétorique se pose de façon accrue le problème de la recherche du vrai. En fait, si l'on se souvient que l'invention rhétorique, " loin d'être une recherche sincère de la vérité, n'est que l'inventaire des arguments et des sentiments propres à faire triompher sa cause ¹", alors les mots rares, techniques et scientifiques seraient assimilables en quelque sorte à des " arguments " - et non à des ornements. Poussant cette logique à l'extrême, l'on pourrait alors conjecturer que ces " arguments " - d'un genre spécial puisqu'ils ne sont pas intégrés dans un *réel* projet argumentatif - témoigneraient d'une fonction *persuasive*, assumée en tant que telle par le référent scientifique en sa qualité d' " écart " par rapport au parangon du genre poétique. Une telle supposition rejoint la proposition que nous avons formulée précédemment de rapprocher ce référent spécifique du " lieu " au sens rhétorique. Dans " Poétique de la relation chez Segalen et Saint-John Perse " ², Edouard Glissant n'avait-il pas que le " lieu commun (...) futur [pour Saint-John Perse] est le nom, son nom de poète délibérément forgé, c'est-à-dire sa parole : " J'habiterai mon nom ". Il annonce par là non pas la caducité de toute narration, mais une forme inédite de l'esthétique, la narration de l'univers. C'est pourquoi l'œuvre se renforcera de tant d'efforts : d'entomologiste, de cartographe ou de *lexicair*e ".

Si l'on est prêt à penser que " *l'art oratoire* " n'est qu'au service de l'incertain, parfois du faux, toujours de l'apparence " ³, alors l'on ne peut que conférer à ces éléments " discordants " dans la continuité thématique

¹ - O. Reboul, Introduction à la rhétorique, PUF, 1991, p.225.

² - *Souffle de Perse* 2, janv. 92, p. 5/6.

³ - O. Reboul, *op. cit.*, p. 225.

du poème une fonction de *marqueurs aléthiques*, de témoins du projet poétique comme interrogation du sens des choses :

“Ceux qui campent chaque jour plus loin du lieu de leur naissance, ceux qui tirent chaque jour leur barque sur d’autres rives, savent mieux chaque jour le cours des choses illisibles ; et remontant les fleuves vers leur source, entre les vertes apparences, ils sont gagnés soudain de cet éclat sévère où toute langue perd ses armes”.

(*Exil, Neiges IV*, p.162).

Le positionnement de l’homme par rapport à l’univers et aux mystères qui en ressortissent est en grande partie au centre de la pratique persienne “ dièdre¹ ” - pour reprendre un terme persien – du prélèvement du matériau verbal scientifique et de son enchâssement – ou insertion – dans le texte poétique. Compulsant les traités d’ethnologie ou de géographie, l’auteur retient, on l’a vu, profusion de noms de plantes. Traversant en biais les livres, il opère ce que l’on pourrait appeler un “ forage coelioscopique ”, un sondage pour initier dans la mise en place du poème et sa composition cette alchimie du langage qui lui est spécifique. Et cette plongée dans le réservoir des mots savants est parfois reproduite au niveau de l’organisation même du poème, dont la progression reproduit alors la démarche exploratrice et pénétrante – démarche de saisie – empruntée par le poète-lecteur au cours de ses incursions. L’exemple du poème *Le Mur*, deuxième texte d’ *Images à Crusoé* en constitue une illustration magistrale :

¹ - En géométrie, qui est déterminé par la rencontre de deux plans.

Et tu songes aux nuées pures sur ton île, quand l'aube verte s'éclucide au sein des eaux mystérieuses.

... C'est la sueur des sèves en exil, le suint amer des plantes à siliques, l'âcre insinuation des mangliers charnus et l'acide bonheur d'une substance noire dans les gousses.

C'est le miel fauve des fourmis dans les galeries de l'arbre mort.

C'est un goût de fruit vert, dont surit l'aube que tu bois ; l'air laiteux enrichi du sel des alizés... ” (OC 12).

Ici, l'appropriation lente de toute la gamme de perception du sensible suit le mouvement de restitution de l'univers antillais avec les composantes les plus détaillées de sa flore. Et cette restitution se lit, en fait, dans la continuité de l'acte de prélèvement lexical opéré par le poète en quête de mots nouveaux et savoureux. Le texte persien fait d'ailleurs souvent alterner, comme ici, des visions globales, panoramiques (« l'île », les « eaux mystérieuses ») et des percées d'ordre microscopique au cœur de la matière décrite – ou célébrée : on passe alors du général au détail infinitésimal de la “sève” ou de cette “substance noire” à l'intérieur des “gousses”. On retrouvera dans le recueil d'Oiseaux cette poétique du détail, manifestée dans les descriptions anatomiques très poussées de ces “princes de l'ubiquité”, donnés par le poète comme analogies des mots, “vocables assujettis au même enchaînement, pour l'exercice au loin d'une divination nouvelle...¹”. Mais tandis que dans Oiseaux, l'intégration du donné

¹ - Oiseaux VIII, p.417.

scientifique dans sa formulation lexicale a trouvé son cadre, sa structure générique - cette méditation sur ce thème de science et d'art qu'est l'oiseau, livré à la triple prédation *autopsiante* (au sens étymologique, qui est "action de voir de ses propres yeux") du naturaliste, du peintre et du poète - , dans les autres recueils, l'insertion lexicale est diffuse, non commandée par un objectif précis sinon fondue dans le corps du texte, métonymie de l'acte cognitif en lui-même. Si la rhétorique est bien cet "art pour lequel la beauté ne se sépare pas de la vérité", le parti pris persien de célébrer la beauté du réel en en montrant, par les moyens du langage et de la dénomination lexicale, la part concrète et irrécusable, peut être bel et bien identifié comme un parti pris rhétorique. Le sublime du style dans le discours poétique a, dans le cas précis de Saint-John Perse, partie liée avec l'exigence de vérité qu'induit le crédit accordé à la science et à ses attributs, et « l'éclat sévère où toute langue perd ses armes » a sans doute fort à voir avec un sublime sobre où l'aléthique surplombe le flux oratoire. Certes, cette imbrication de la Vérité et de la Beauté constitue, pour le critique qui s'attache à en comprendre les tenants et les aboutissants, un fait relativement complexe. La "geste des éléments"¹ telle qu'elle est déployée dans les principaux recueils persiens, comme Vents, Amers ou Oiseaux, passe nécessairement par une fouille en règle de la multiplicité de l'univers et par un chant d'éloge à l'adresse de sa beauté : or la mention du détail "vrai" - ou avéré de par son usage scientifique - va *incarner* - (au sens de donner consistance à) cette beauté chantée, au sens où le *mot* incarne la *chose*, dans la poétique persienne. S'interrogeant à propos d'Oiseaux sur la relation de

¹ - J. Gardes-Tamine, "Saint-John Perse et la belle parole", dans *Cartes blanches* n° 1, sept. 2000 (Hommage à Paule Plouvier). Etudes recueillies par Renée Ventresque, publiées par le Département de Lettres Modernes de l'Université Paul Valéry, Montpellier III, p.148.

l'écriture au réel dont elle s'inspire, J. Gardes-Tamine écrit : " Que signifie cette intégration du vocabulaire scientifique dans le poème ? Fondamentalement, elle me paraît opérer la réconciliation entre le rationalisme aristotélicien, entre la rhétorique du grand style, et la rhétorique de l'être, la rhétorique du sublime. En reprenant une terminologie qui appartient à un domaine du savoir constitué (...), le poète ordonne le monde dans une abstraction qui lui donne prise sur la dispersion ¹". Sans nécessairement intégrer une démarche d'abstraction du réel sélectionné et étiqueté, cet ordonnancement s'affirme donc bien comme une prophylaxie de l'ampleur, d'un trop-plein pouvant comporter absolument les mêmes risques que le vide. Cette " prédation " organisée du réservoir scientifique est une étape constitutive de l'accès à la connaissance, ou plus exactement, et comme le dit le poète lui-même², du passage du pur savoir livresque à la connaissance sereine et large, c'est-à-dire au fond ce qui permet la réalisation ontologique, la fusion du savant moderne et de l'aède antique au sein d'une " mantique " du poème combinant divination et saisie du monde. A ce niveau émerge la relation du projet persien au sublime tel que " les Romantiques, Burke ou Kant en élaborent le sens sur lequel nous vivons encore : celui d'un au-delà du Beau ³", d'un seuil de dépassement hyperbolique, dans le perceptif et l'esthétique, à la fois dans l'appréhension et la transmission. C'est donc dans le sublime que s'estompe la dichotomie du Vrai et du Beau, de l'évidence naturelle des choses et du sentiment de beauté qui s'y rattache. Dans cet esprit, le recours au fonds scientifique restitue à

¹ - *Ibid.*, p.158.

² - " Ceux-là qui, de naissance, tiennent leur connaissance au-dessus du savoir ", *Amers, Invocation*, OC. 268.

³ - Longin, *Traité du sublime*, Le Livre de Poche, " *Bibliothèque classique* ", traduction de Boileau, introduction et notes de Francis Goyet, 1995.

l'isotopie du Vrai la part qui doit être la sienne dans l'approche poïétique : le poème est le produit d'une tension conjointe, double, vers le Vrai ainsi que vers le Beau. Selon nous, cette tension est aussi opératoire que celle qui aligne, dans l'univers persien, "l'ordre poétique" sur "l'ordre cosmique". L'apparat qui définit si souvent le style et discours persien n'a-t-il pas pour interface ce souci latent – et parfois même très patent – du Vrai, de l'attesté, de l'approprié? Or si l'on admet que l'éloquence est perçue chez les prédicateurs du sacré comme un instrument adjuvant de la quête du Vrai – Saint-Augustin n'acceptait-il pas "l'éloquence comme servante de la vérité?"¹ – il en découle que les deux formes hétérogènes, aussi bien l'ampleur oratoire du discours que les marqueurs de précision scientifique², se trouvent réunie - réconciliées - à travers l'objectif commun, qu'elles visent. Certains critiques n'hésitent pas d'ailleurs à lire en aval de cette précision lexicale un effet de lyrisme, position qui nous paraît cependant assez contestable. Ainsi Bernard Valette qui, dans son "Introduction à la poétique de Saint-John Perse" commente ainsi les effets du choix d'un lexique restreint, spécialisé : "Curieusement, les mots les plus précis peuvent, de par leur coloration ou leurs sonorités exotiques, créer une impression d'irréel, d'enchantement lyrique ("le fruit noir de l'Anibe dans sa cupule verruqueuse et tronquée")!³ " Il nous semble pourtant

¹ - Désiré Chevrier, "De la pompe persienne", dans Portulans pour Saint-John Perse. De l'homme au poète, collectif sous la dir. d'Y.-A. Favre (Centre de Recherches sur la poésie contemporaine), J. et D. Editions, 1989, p.50.

² - Ces marqueurs peuvent aussi bien renvoyer à un lexique scientifique qu'à des termes descriptifs comme l'adjectif de couleur : ainsi dans "l'argile *rouge* des grands fonds" (Exil IV), pour lequel Saint-John Perse spécifie à une lettre à Roger Caillois que c'est "une précision de fait, imposée par l'océanographie". Ce faisant, il marque bien la distinction entre la description scientifique et la notation impressive, distinction qui élit la première modalité au détriment de la seconde : "Je n'ai jamais moi-même, de mes yeux, vu que l'argile *mauve* des hauts fonds, rapportée à bout de sonde ou de patte d'ancre dans les mouillages côtiers d'un marin amateur. D'où le mécanisme inconscient d'une fausse association". ("Témoignages littéraires", OC, p.563).

³ - dans "Analyses et réflexions sur Saint-John Perse" (collectif), p.78.

que, même si le poète excelle dans l'intégration du "noyau" technique au sein du verset, l'effet est surtout celui d'un garde-fou de la *vision* poétique, du délire – *furor poeticus* – inhérent à toute inspiration créatrice, "génératrice". L'oracle – "Le prêtre a déposé ses lois..." (Anabase III) se protège de ses propres risques d'excès en invoquant le scientifique : le mot technique acquiert alors la valeur d'étalon, et par extension le réel lui-même, qui se sublime en valeur hiérarchiquement supérieure au rêve :

"Et l'eau plus pure qu'en des songes, grâces, grâces lui soient rendues de n'être pas un songe !" Anabase III¹.

Dans la longue étude consacrée par Jean Paulhan à l'œuvre poétique de Saint-John Perse, celui-ci parcourt avec une jubilation évidente, dans la section intitulée "Une rhétorique sans langage", la variété lexicale et rhétorique liée au vocabulaire persien : "Ce sont de beaux noms : *crase, hyperbate, synecdoque, anaphore* et les autres. Ce sont mots d'observation et de savoir, ce sont mots de métier, légèrement exotiques, étranges (on dirait féériques), infiniment propres à poser devant nous leur objet et non moins dignes de figurer dans une épopée que *phrygane, vanesse, oponce* ou *méliacée*²". Mêlant les registres de l'arsenal langagier du critique et les mots du poète, Paulhan ne manque pas de mettre le doigt au passage sur l'extrême richesse d'une langue dont la première énigme posée au lecteur est, d'après lui, la rupture avec l'"expression spasmodique" - rimbaldienne - des poétiques

¹ - C'est nous qui soulignons.

² - OC 1317.

traditionnelles. Certes il ne s'agit pas de rapporter cette exubérance catégorielle de termes à une “rationalis[ation] à bon compte [de] l'univers extérieur”¹, comme l'a avancé Michel Maxence dans « Saint-John Perse ou la tentation de la démesure », et que Paulhan reprend en le discutant dans l'étude précitée. La démarche est plus subtile, qui suppose à la fois une prise de position esthétique par rapport à la nécessité d'une expression *claire*, et une “incorporation” assumée du fait scientifique comme signe irrécusable du réel, mais qui peut, à certains égards, être susceptible d'une infiltration sceptique, d'un parasitage dû à la corrosion du doute. Cette double postulation est très clairement énoncée à travers deux types de discours. Saint-John Perse est à la fois celui qui confie, à l'époque de la réception du Prix Nobel (décembre 1960), à des écrivains suédois, les recommandations suivantes :

“ Plus le poète manie des choses obscures, [plus] l'expression, la langue qu'[il] emplo[ie] ne doit jamais être vague, ne doit jamais être mystérieuse. Votre forme doit être aussi précise que la langue scientifique, elle doit être absolument rigoureuse et claire et pure ”².

et celui qui constate un peu amèrement dans Anabase III :

“ Mon âme est pleine de mensonge, comme la mer agile et forte sous la vocation de l'éloquence ! L'odeur puissante m'environne. Et le doute s'élève sur la réalité des choses ”.

¹ - OC 1313.

² - Ce « colloque » est conservé à la Fondation Saint-John Perse d'Aix-en-Provence. C'est en fait la transcription d'un entretien oral qu'ont eu des écrivains suédois avec Saint-John Perse à Stockholm.

ou encore, dans Chronique V, posant un bilan qui signe somme toute la vanité et l'échec de toute saisie :

“ Grand âge, vois nos prises : vaines sont-elles, et nos mains libres. La course est faite et n'est point faite ; la chose est dite et n'est point dite. Et nous rentrons chargés de nuit, sachant de naissance et de mort plus que n'enseigne le songe d'homme ”¹.

C'est ainsi que précarité du monde à appréhender et évidence scientifique – ce *dicible* – s'auto-équilibrent ou se contrecarrent selon les mouvements du poème se construisant : ici, l'adaptation au sujet (ou *aptum*) n'ayant plus seulement le sens rhétorique qu'on lui reconnaît habituellement, peut désigner aussi la part réservée, le “ territoire ” (pour reprendre un terme d'Oiseaux) qui est concédé aux deux pôles ontologique et cognitif sous-tendant l'œuvre.

Pour compléter et affiner cette évaluation de la modalité scientifique/technique chez Saint-John Perse, nous avons voulu tenter un rapprochement avec l'opération de refondation de la terminologie de la terminologie médicale telle qu'elle eut lieu au XV^{ème} et XVI^{ème} siècles. Certes, les conditions de mise en œuvre de ce procédé d'“ invention ” ou d'assemblage des termes scientifiques à cette époque ne sont pas comparables à celle d'un poète moderne du XX^{ème} siècle. Cependant, l'esprit des deux types de démarches peut sembler, dans une certaine mesure, relativement approchant. Là encore se joue, entre le grand corps de la langue et ces aires restreintes et délimitées d'un lexique savant – avec ses bases, ses morphèmes – une dialectique d'annexion de l'altérité représentée par le registre spécialisé à l'intérieur

¹ - C'est nous qui soulignons.

du système général de la langue, avec cependant une visée sur l'*effet* produit par cette annexion. Françoise Waquet, qui s'est penchée dans Le latin ou l'empire d'un signe (XVIe – XXe siècle) sur le sens, les fonctions et les répercussions du latin dans la culture occidentale, de même que sur l'aménagement du savoir dans cette sphère pose le regard suivant – qui nous a paru très éclairant – sur l'intégration des éléments latins et grecs dans la terminologie scientifique :

“ Au XVe et XVIe siècles, l'opération systématique de refondation de la terminologie médicale à partir des classiques de la médecine grecque traduits en latin ou à partir d'auteurs latins (...) amena l'emprunt de termes latins ; la langue ancienne servit aussi de base dans la “ frappe ” de nouvelles dénominations pour désigner les nombreuses réalités anatomiques découvertes grâce à la dissection (...). Aux XVIIe et XVIIIe siècles, la terminologie médicale (...) emprunta beaucoup au vocabulaire des Anciens : il ne s'agissait généralement point là de termes techniques, mais de mots choisis en fonction de leur valeur expressive (...) ”¹.

Des siècles plus tard, c'est le poète qui reprend à son compte, selon sa trajectoire spécifique, qui n'est pas transcendance mais investigation du langage – et célébration de ses registres multiples – cette méthode de prélèvement de termes élus aussi bien pour leur beauté suggestive que pour leur force de frappe aléthique, d'une étrangeté recherchée en territoire poétique.

¹ - F. Waquet, Le latin ou l'empire d'un signe (XVIe – XXe siècle), Albin Michel, 1998, pp. 115-116 (« *Le signe européen – Savoirs latins* »). C'est nous qui soulignons.

A l'extrême limite, on pourrait se demander aussi si ces termes ne seraient pas à prendre comme des sortes d'indices électiques qui ne permettraient qu'à quelques *happy few* d'accéder au texte. En ce sens – que l'on peut d'ailleurs discuter et qui contribue à conforter certains reproches d'hermétisme et de préciosité adressés à la poésie persienne –, le mot technique serait alors une écluse de lecture, régulatrice à la fois de l'*effet d'adhésion* du lecteur, qui est enrayé ou suspendu, et du débordement oratoire souvent présenté par le texte. Le transfert inattendu, incongru, du mot scientifique, fondé sur la précision du registre et de la référence, s'opère dans le sens d'une intemporalisation, d'une appropriation ontologique générale. Ce qui ne relevait que d'une appartenance restreinte acquiert désormais un statut élargi, et cet élargissement est à l'aune du poème, à l'instar de ces expansions énumératives dont la scansion cumulative juxtapose mots, lieux et êtres dans une contiguïté disparate. C'est cette *appropriation*, ce mouvement centripète de dénombrement, de constitution de la densité des représentations qui est, chez Saint-John Perse, et par delà l'incertitude existentielle – qui ne touche presque jamais à pessimisme chez lui, ni à mélancolie –, un mode de connaissance à part entière :

“ ... les édicules sur les caps et les croix aux carrefours ; tripodes et postes de vigie, gabions, granges et resserres, oratoire en forêt et refuge en montagne ; les palissades d'affichage et les Calvaires aux détritrus ; les tables d'orientation du géographe et le cartouche de l'explorateur ; l'amas de pierres plates du caravanier et du géodésien ; du muletier peut être ou suiveur de lamas ? et la ronce de fer aux abords des corrals, et la forge de plein air des marqueurs de bétail, la pierre levée du sectateur et le cairn du landlord... ”

(Vents, I, 3 ;OC 184).

Dans le texte poétique, l’auteur laisse libre cours au flux envahissant de la période. Mais dans les écrits paralittéraires, il se livre à des autocorrections, à des commentaires sur sa propre démarche, lesquels peuvent apporter des indications précieuses sur sa poétique. Ainsi, dans une lettre à Archibald MacLeish intégrée dans les *Témoignages littéraires*, Alexis Saint-Leger Leger - puisque c’est ainsi qu’il signe sa lettre – déclare à son destinataire : “ Mon hostilité envers la culture relève pourtant de l’homéopathie : j’estime qu’elle doit être portée au point extrême où d’elle-même elle se récuse, et, parjure à elle-même, s’annule ”¹. La dialectique persienne se donne à lire ici dans toute sa *vérité*, avec son paradoxe typiquement “ homéopathique ”, pour reprendre le terme du poète. Il s’agit, en procédant à un cumul massif – qui inclut aussi l’éclectisme du mot rare et du mot technique, comme on l’a vu – d’aboutir à une intégration si parfaite du signe culturel qu’il en deviendrait... invisible, fondu dans le mouvement même et l’homogénéité générique du poème, porté par le rythme et la musique interne du chant.

A/ Vérité poétique et vérité scientifique : quelle dialectique ?

Ce rapport à la culture, nous ne pouvons le concevoir sans son double lien à la mémoire d’une part, mais aussi et d’autre part à la vérité comme *praxis* ontologique plus que comme objectif philosophique. Aux antipodes des temps d’ “ anathème ” et de “ blasphème ”, temps où “ la source ” est “ sous scellés ”, éclate la “ fascination au sol du signe et de

¹ - OC, p. 550 (23 déc. 1941).

l'objet"¹, c'est-à-dire une promesse qui est l'inverse du dessèchement, de la clôture et surtout de l'oubli. Même lorsque le poète exhorte dans Sécheresse: "Arrête, ô songe, d'enseigner, et toi, mémoire, d'engendrer", le fil mémoriel est toujours virtuellement la passerelle unissant l'acquis de l'homme et sa vérité. Dans « La vérité chez les présocratiques », C. Ramnoux rappelle très opportunément la filiation qui conduit de la mémoire (*Mnémosyné*) à la Vérité (*Aléthéia*). Partant d'une analyse de la Théogonie d'Hésiode, elle avance le rapport de la divinité grecque Léthé à l'Oubli (ou Sommeil) : « le nom de *Léthé* = *Oubli* désignant une forme de la privation, le nom de l'a-lethé-ia se présente comme la négation d'une privation ». L'*aléthéia* (Vérité) est donc ce qui ne s'oublie pas, ce qui a trait au mémoriel : "le positif de cette privation [qu'est la Léthé] est bien la Mémoire = *Mnémosyné*, laquelle occupe une place de choix dans la Théogonie. Elle y est citée tout à fait au commencement comme Mère des Muses, lesquelles sont censées dicter à Hésiode, pour les hommes, un savoir des dieux"². Ce qui est à retenir de cette exposition, c'est l'importance en amont de l'acte d'écriture, de l'aptitude à l'*invention*, c'est-à-dire finalement à la *reconnaissance* – cette reconnaissance qui est le principe même de la maïeutique socratique. La quête de la vérité est tributaire dans ces conditions de la capacité de réactivation ou de revitalisation de modules culturels – lexicaux, rythmiques, rhétoriques – qui demeurent en l'état de veille dans la conscience de la communauté linguistique.

Mais cette élucidation du Vrai n'est pas, dans le domaine persien, une démarche univoque et continue. Elle subit les fissures et les déviations de la non-évidence, du doute, de l'absence. Ainsi les

¹ - Sécheresse, OC 1398-1399.

² - Clémence Ramnoux, « La vérité chez les présocratiques », dans Vérité poétique et vérité scientifique, sous la dir. d'Yves Bonnefoy, André Lichnérowicz et M.-P. Schützenberger, PUF, 1989, p. 189.

invocateurs de la Mer - *Mer de Baal, Mer de Mammon...*- révèlent-ils à la fin de *Choeur 2* (OC 368) :

“ Il est, il est, en lieu d’écumes et d’eaux vertes, comme aux clairières en feu de la Mathématique, des vérités plus ombrageuses à notre approche que l’encolure des bêtes fabuleuses. Et soudain là nous perdons pied. Est-ce toi, mémoire, et Mer encore à ton image ?... ”

Or cette image qui se trouble, cette brusque impression de déséquilibre ou de vertige qui vient perturber l’harmonie de la perfection formelle peut devenir le point de départ d’une vision baroque où le statut de l’objet – ou du concept – évoqué subit certaines distorsions. C’est alors que l’illusion, et avec elle la transgression, sont appelées à générer une rhétorique de la mouvance, de la labilité dont on ne sait si elle évoluera en sublimation cosmogonique ou en anamorphose antinomique :

“ et le navigateur en mer atteint de nos fumées vit que la terre, jusqu’au faite, avait changé d’image (de grands écobuages vus du large et ces travaux de captation d’eaux vives en montagne) ”.

(*Anabase IV*, OC 98).

“ Ivre d’éthyle et de résine dans la mêlée des feuilles de tout âge (...) n’ai-je pas vu le Voyageur d’antan chanceler et tituber sur la chaussée de mangues roses et vertes – ou jaune-feu moucheté de noir – parmi le million de fruits de cuir et d’amadou, d’amandes monstrueuses et de coques de bois dur vidant leurs fèves minces (...) ”

(Vents II, 4, OC 208).

Dans ce dernier extrait, l'effet est celui d'une collision entre deux domaines : le registre technique (et chromatique) et celui du Voyageur titubant, qui ressortit du narratif propre à Vents. Le lieu de l'écriture est ainsi fondé sur l'émergence d'une aire fluctuante, donnée dans sa mobilité constitutive, à l'instar de la terre changeant d'image dans le premier passage cité. Contiguë à l'assurance sereine des choses vraies :

“Nos bêtes alors, toutes sellées, s'irriteront de l'ongle et du sabot au bruit d'écaille et d'os des vieilles terrasses de brique rose. Et cela est bien vrai, j'en atteste le vrai ”.

(Vents II, 4)

s'impose la réversibilité de la chose qui bouge et se constitue nouvellement, mouvement initié dans la seule perspective de l'“ œil vivant ” du poète. La pointe qui sape par sa précision distanciatrice l'élan trop haut de la fulgurance poétique n'est jamais très loin, comme dans la dernière laisse de Sécheresse où le narrateur augure que “ d'une brûlure d'ail naîtra peut-être un soir l'étincelle du génie ”. D'ailleurs, la notion même d'émergence ou de mise en relief d'une forme ou d'un fait nouveau est attestée par la fréquence dans l'œuvre des occurrences de *nouveau(x)* (41 occ.), et *nouvel(le-s)* (77 occ.¹). Au renouvellement cyclique manifesté dans sa régularité itérative et balisante – “ je reviendrai chaque saison, avec un oiseau vert et bavard sur le poing ”, promet le narrateur d'Amitié du Prince – s'oppose l'expression, figurale ou non, d'une esthétique de l'ambivalence *séduisante* – au sens

¹ - Eveline Caduc, Index de l'œuvre poétique de Saint-John Perse, Honoré Champion éditeur, 1993.

étymologique : ce *perpetuum mobile* qui sous-tend la poétique du baroque¹. Si le poète nous propose à la fois des énumérations listées – classifications interminables – et des témoignages diffus de « signes en voyage, beaucoup de graines en voyage » comme une annonce de promesses à venir, c’est sans doute parce qu’il cumule les fonctions difficilement compatibles du dénombreur–rassembleur, et de l’interrogateur sceptique, reconduisant ce faisant la démarche du savant dans sa quête du Vrai. Car n’oublions pas que, d’un point de vue historique, la poésie représente une sorte de “ pensée pré scientifique ”, comparable à ce que sera le baroque dans sa tentative de subordonner le Beau au Vrai : “ Dans l’univers baroque, où la vérité est cachée, énigmatique, réversible, le penseur ne cherche pas la conciliation logique des contraires, mais leur fusion dans une illumination, à l’instar de la *coïncidentia oppositorum* des mystiques espagnols de la période²”. L’étalement des données scientifiques du Réel dans l’œuvre poétique sera donc simultanément chargé de l’activation d’un méta-discours qui se distancie du premier pour en évaluer la teneur aléthique. Vues sous cet angle, les fluctuations de l’écriture persienne, l’expression du doute, les oscillations entre asianisme et atticisme, les alternances du style périodique et du style coupé, participeraient de la même cohérence rhétorique, de cette dialectique – dont le poète se fera d’ailleurs une déontologie – qui intègre scepticisme inquiet et volontarisme enthousiaste : Sécheresse et Vents en seront les deux figures antipodales mais mitigées.

¹ - Laurence Plazenet, La littérature baroque, Seuil, 2000, p.37.

² - *Ibid.*

B/ Saint-John Perse, poète scientifique ?

Dans une présentation brillante des “ poètes *scientifiques* ”, Marc Fumaroli, interrogeant les données d’une intégration du scientifique dans la poésie, constate que “ l’historien de la culture, (...) remontant du XVIIe siècle à l’Antiquité, ... trouve sur son chemin une sorte d’innocence perdue, celle qui ne voyait aucune contradiction entre l’inspiration poétique et la connaissance scientifique, entre la poésie et une philosophie naturelle qui se donnait aussi pour une cosmologie et une ontologie ¹”. Poursuivant la réflexion valéryenne sur la poésie pure, Fumaroli cite en témoignage les Métamorphoses d’Ovide - qui “ ont été tenues jusqu’au XVIIème siècle pour un poème “ scientifique ” - ainsi qu’“ Homère et Lucrèce ” qui, selon Valéry, “ ne sont pas des poètes purs ”. Une telle étiquette n’a en soi rien de péjoratif puisque l’« impureté *positive* » renvoie en réalité au fait de fondre dans la formulation poétique idéale – “ pure ”, c’est-à-dire coupée de toute relation au rationnel – des préoccupations d’ordre scientifique. M. Fumaroli évoque ainsi en particulier les “ poètes épiques ” et “ didactiques ” qui sont “ impurs ”, tout en spécifiant qu’ “ impur n’est pas un blâme, mais désigne un certain fait – que l’histoire littéraire moderne a eu beaucoup de mal à comprendre ²”. Cette perspective ouverte dans l’appréhension du fait poétique, qui ne le limite pas à la stricte sphère intuitive, n’est-elle pas celle que Saint-John Perse privilégie dans son Discours de Stockholm ? Déplorant « la dissociation » qui « semble s’accroître entre l’œuvre poétique et

¹ - Marc Fumaroli, “ Les poètes ‘scientifiques’ ”, dans Vérité poétique et Vérité scientifique (sous la dir. d’Yves Bonnefoy, André Lichnérowicz et M.-P. Schützenberger), PUF., 1989, p.124.

² - *Ibid.* p.124.

l'activité d'une société soumise aux servitudes matérielles », il pose en partenaires complémentaires, dans un mouvement de quête analogique, science et poésie. En cela, il actualise et revitalise le fondement antique de la science et sa parenté avec le monde expérimental : « *Scientia*, pour les Anciens comme leurs héritiers médiévaux et humanistes, c'était un synonyme de *philosophia naturalis*, un discours portant sur l'ensemble des phénomènes naturels ». Il y a donc eu restriction sémantique du terme *scientia*, restriction impensable dans l'Antiquité, où cette notion de philosophie naturelle s'annexait, dans un champ encyclopédique, “ la philosophie morale, la métaphysique, la théologie ” et surtout la poésie, à laquelle *était réservée une fonction de “ synthèse ”*¹. C'est dans ce contexte que la référence homérique est reconnue comme une somme de savoirs, fondant dans le même temps le principe d'universalité que toute poésie aspire à restituer : “ C'est ainsi que la poésie d'Homère (...) fut déchiffrée comme traité de théologie, de physique, de météorologie, d'astronomie–astrologie, mais aussi de philosophie morale et de sagesse politique ”².

Cette complétude systémique et thématique constitue l'idéal - implicite ou explicite - de ce que l'on appelle les poètes « impurs ». Sans aller jusqu'à y intégrer les auteurs de traités scientifiques rédigés en termes poétiques³, l'on pourrait proposer d'élargir le modèle basique auquel renvoie l'étiquette et se poser la question suivante, quitte à faire frémir certains puristes : Saint-John Perse peut-il être considéré comme un poète *impur* ? Peut-on parler au sujet de sa poésie d'un *panthéisme*

¹ - Gilbert Gadoffre rappelle à ce propos qu'au XVI^e siècle, Ronsard, auteur des *Hymnes* (il cite “ *L'Hymne de l'hiver* ”) “ plaçait d'ailleurs [la philosophie naturelle] très au-dessus de la philosophie morale ”. (“ Discussion ”, in M. Fumaroli, « *Les poètes 'scientifiques'* », p.134).

² - M. Fumaroli, *op. cit.*, p.125.

³ - “ L'on peut citer *Les Phénomènes* d'Aratos, qui demeura jusqu'à la Renaissance un chef-d'œuvre admiré et imité de science formulée dans le langage de la poésie sans rien perdre de sa véracité ” (M. Fumaroli, *ibid.*).

scientifique, au sens où son mode de représentation de la transcendance – qui n’est pas chez lui d’ordre religieux – combine, sans surface de séparation, les sphères mythique, mystique et scientifique ? Certes, la raison générative de la combinatoire est dominée par l’impulsion poétique, mais la texture même du poème est constituée de ces interférences qui assurent et parachèvent ce “ double mouvement, d’un arrachement premier, puis d’un retour, à l’être, pour la réintégration de l’unité perdue ” décrit par Saint-John Perse dans le *Discours de Florence*¹. C’est cette unité perdue, annulatrice de contradiction, qui mobilise l’entreprise poétique et dont l’image s’immisce dans les replis amplificateurs du texte, comme dans cette laisse de *Strophe V* (OC 345) où la sérénité des amants intensifie le détail du monde dans la saisie méticuleuse qui en est reproduite :

“ Et l’on ramasse aussi, pour les abords des temples et pour les lieux d’asile, de ces petites algues sèches de literie appelées posidonies. Et les trieuses de lentilles, coiffées de longues visières de feuillage, s’attablent aux gradins de pierre et sur les avancées de pierre en forme de comptoirs. Aux pointes d’îles sont les sternes, qui frayent avec l’huître-pie. Et l’aiguille aimantée du bonheur tient sur les sables immergés sa lourde flèche d’or massif. Un poisson bleu d’orfèvre, qui vire au vert de malachite aimé des grands Nomades, croise seul, en eau libre, comme un vaisseau d’offrande... ”.

¹ - OC, p.453.

Ce n'est pas par hasard que Marc Fumaroli, poursuivant l'exploration de ce genre si particulier, si "hybride" - terme que Saint-John Perse n'affectionnait pas particulièrement - qu'est la poésie "impure", cite le *De Natura Rerum* de Lucrèce, ouvrage où, en hommage à Epicure, l'auteur procède à un exposé matérialiste des phénomènes naturels (le vent, la mer, l'air...). Ce faisant, il jette les fondements d'une physique, d'une méthode scientifique dont il informe l'expression et la formulation au moyen du lyrisme poétique. Dans son *Introduction* à l'ouvrage de Lucrèce, Henri Clouard affirme : "Sa métaphysique est le pur matérialisme (...) . Ce qui peut-être caractérise le mieux le poème de Lucrèce, c'est l'admirable sentiment de l'infini qu'il chante à maintes reprises avec gravité (...) ¹" Il nous paraît évident que chez Saint-John Perse, le battement liturgique, le ressassement de la forme du verset - avec sa composante d'*antienne* - est bien plus prononcé que chez Lucrèce, de même que l'exposé didactique produit par l'auteur du *De Natura Rerum* tout au long des six livres qui le composent, n'a pas le même objectif, ni n'emprunte les mêmes voies que chez Saint-John Perse. Ce qui chez Lucrèce relève d'une entreprise déclarée d'explication du monde à la lumière du matérialisme épicurien, n'est chez le poète de Vents, il faut le reconnaître, que mouvement de célébration du monde s'associant fiévreusement la trace lexicale de cette part du monde de la connaissance qu'est le scientifique :

et comme un grand *Ave* de grâce sur nos pas, la grande
roseraie blanche de toutes neiges à la ronde...Fraîcheur d'ombelles, de
corymbes, fraîcheur d'arille sous la fève, ha ! tant d'azyme encore aux

¹ - Lucrèce, De la nature, trad., introd. et notes par H. Clouard, Garnier-Flammarion, 1964, pp.9/10.

lèvres de l'errant !... Quelle flore nouvelle, en lieu plus libre, nous absout de la fleur et du fruit ?

(*Neiges* IV, OC 163)

Ici la fleur réelle est éclipsée au profit de l'invocation d'une « flore nouvelle », virtuellement générée par le miracle de l'écriture. L'absolution espérée signe alors sans doute la prééminence ultime du poétique sur le scientifique. Quoi qu'il en soit, cette frénésie de la nomination – que nous avons explorée antérieurement -, dans l'*émission* même du mot qu'elle énonce telle qu'en l'extase plotinienne, se fond parfaitement dans la vitalité du discours. Elle en épouse la rythmique et marque la réussite du tissage “impur” par-delà l'imposition artificielle d'une culture qui risque de nécroser la part active de la quête humaine. Dans *Vents* I, 4, le narrateur constate, sobrement : “ Tout à reprendre. Tout à redire ”, puis dans la laisse suivante, décrit :

...les livres dans leurs niches, comme jadis, sous bandelettes
(...) – les livres tristes, innombrables, par hautes couches crétaées portant créance et sédiment dans la montée du temps...

Et cette récusation de la sécheresse poudreuse des livres, cette modulation du fameux vers mallarméen¹, se perpétue en écho réitéré sur le même mode stigmatisant, qui signe la suprématie du vivant dans son pouvoir d'excéder le savoir :

¹ - “ La chair est triste, hélas ! et j'ai lu tous les livres ” (Mallarmé, *Brise marine*).

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

A ce stade se joue la partie d’une métamorphose du savoir usé - les “ poudres du savoir ” - en pollen annonciateur d’éclosions multiples et variées, qui déclineront les indices synecdochiques de la Vie en une série de manifestations nucléaires, embryonnaires : “ poussière et poudre de pollen, spores et sporules de lichen, un émiettement d’ailes de piérides, d’écailles aux volves des lactaires...- cendres et squames de l’esprit¹ ”. L’écriture se lit alors comme une impulsion vitale qui subvertit la sclérose menaçant toute érudition en *faire* déclinant, de même qu’il clame – ou déclame – l’irréductible fertilité du lexique et du sens – ce que Du Bellay nommait l’*innutrition*. Cette rhétorique motrice, qui joue sur une dialectique entre les forces internes du langage (les potentialités de la *lexis*, l’intensification de la charge sémantique de certains termes) et cet autre pôle de la connaissance qu’est l’intérêt pour le fait “ avéré ” (attesté au sens scientifique) traduit la nécessité de cet équilibre à trouver par rapport à ce qui fut l’une des causes du déclin de la rhétorique d’après Paul Ricoeur : “ ce conflit intime entre la violence (due à la puissance du langage) et la raison (recherche et respect du vraisemblable)² ”. L’effet poétique chez Perse est peut-être la résultante de cette tension recoupant la pure sphère du monde poétique et celle du monde scientifique, recoupement qui élargit en réalité le poétique en lui ralliant d’autres domaines, autrefois considérés non dans leur antinomie par rapport au poème, mais dans leur intime liaison. En ce sens, la poésie

¹ - Vents I, 4, OC 187.

² - P. Ricoeur, *La Métaphore vive*, Seuil, coll. “ *L’Ordre philosophique* ”, 1975.

persienne renoue avec la tradition « œcuménique » du poème homérique. Dans leur maillage complexe, certains versets des recueils persiens présentent cette qualité quasi *technique* d'une rhétorique¹ résolument intégratrice du lexique scientifique, et l'on perçoit bien, à la lecture, ce " drainage " de composantes lexicales hétérogènes dans le mouvement de déroulement de la *période* :

“ Qu'elles descendent, tertres sacrés, au bas du ciel couleur d'anthrax et de sanie, avec les fleuves sous leurs bulles tirant leur charge d'affluents, tirant leur chaîne de membranes et d'anses et de grandes poches placentaires – toute la treille de leurs sources et le grand arbre capillaire jusqu'en ses prolongements de veines, de veinules... ”

(Vents II, 4, OC 207).

L'étrangeté des termes spécialisés empruntés au registre biologique est autant manifestée pour elle-même, par pur goût de l'étiquette scientifique insérée dans un énoncé reconstituant une sorte de néo-cosmogonie, que pour sa valorisation scienticisée de l' " *anima mundi* " ², d'une puissance panthéiste diffuse à tous les niveaux hiérarchiques de l'univers. En ce sens sans doute, l'on peut mieux comprendre ce paganisme sacré – qui est prolongement de l'*animisme antique* – que certains critiques perçoivent dans la poésie persienne, et qui se confond

¹ - Il faut rappeler que dans l'optique aristotélicienne, la rhétorique est une *technê*, c'est-à-dire un art. Cette *technê* est davantage qu'une pratique empirique, c'est une méthode, et ce trait la rapproche du domaine scientifique. (Cf. P. Ricoeur, *ibid.*, " Entre rhétorique et poétique : Aristote " ; 4. " *Le lieu rhétorique de la lexis* ").

² - " L'âme du monde est un présupposé de la philosophie naturelle chez les Anciens (cf. M. Fumaroli, " *Les poètes 'scientifiques'* ", p.127), et sera repris de façon fondamentale par cette même philosophie pendant la Renaissance.

avec le principe fondateur du *mouvement* tel qu'il s'énonce dans l'œuvre et dans la poétique de l'écrivain. Cette notion d'*anima mundi*, sur l'intérêt de laquelle Marc Fumaroli met l'accent, se retrouve à tous les niveaux du poème persien, depuis les œuvres de jeunesse, comme Eloges, jusqu'aux derniers écrits (Nocturne et Sécheresse). Nous reproduirons ici deux passages relativement courts et très éloquents dans la restitution qu'ils proposent de ce tourbillon textuel réel où chaque parcelle de l'ensemble participe du même élan vers une mutation continue. L'un emprunte la forme d'un aphorisme antillais :

“ Le sorcier noir sentenciat à l'office : “ Le monde est comme une pirogue, qui, tournant et tournant, ne sait plus si le vent voulait rire ou pleurer... ”

(“ *Pour fêter une enfance* ”, OC 24).

l'autre d'une invocation, d'un hymne à la vie :

“ Eclate, ô sève non sevrée ! L'amour fuse de partout, jusque sous l'os et sous la corne. La terre elle-même change d'écorce.(...) Ecoute, ô cœur fidèle, ce battement sous terre d'une aile inexorable... ”

(Sécheresse, OC 1398).

Les “ Palais d'Archives sur la Ville ” dans Vents IV, 5 sont la symbolisation métonymique d'une création qui vise à constituer une somme harmonieuse. Ils sont aussi la trace archéologique - « leurs médaillons de pierre » sont « vides »... - d'un savoir qui transforme le mot-objet figé, lu et sélectionné pour sa consistance et sa résonance, en mot actif, témoin contigu des autres signes existant dans d'autres réserves de la connaissance. Au “ vitalisme cosmique ” mis en scène

dans les grands textes épiques, comme Anabase ou Vents, répond le vitalisme *lexical* qui porte à miser sur une recharge poétique du mot scientifique, tout en *montrant* sa valeur précisément scientifique, autotélique – “les beaux solstices verts des places rondes comme des atolls” - ou distanciatrice et crue :

“ A la queue de l'étang dort la matière caséuse. (...) ”

Qu'on nous divise ce pain d'ordure et de mucus. Et tout ce sédiment des âges sur leur phlegme !

Que l'effarvate encore entre les joncs nous chante la crue des eaux nouvelles... ”

(Vents IV, 5, OC 246).

Enfin, et pour conclure cette exploration des rapports entre vérité poétique et vérité scientifique, il faut aussi considérer que la technique persienne qui consiste à rechercher, voire à afficher le nom scientifique dans son expression poétique est en elle-même une forme de *figure*. Si l'on reprend la définition de P. Fontanier, l'on se rappellera que le figural désigne un mode de dénomination “éloigné” du mode usuel : “Qu'est-ce que les figures du discours en général ? Ce sont les formes, les traits ou les tours plus ou moins remarquables et d'un effet plus ou moins heureux par lesquels le discours, dans l'expression des idées, des pensées ou des sentiments, *s'éloigne* plus ou moins de ce qui en eût été l'expression simple et commune¹”. On aboutit alors à ce paradoxe que le mot scientifique – lequel garde dans l'extrême majorité des cas son sens littéral dans le contexte poétique -, dans l'emploi qui en est fait à l'intérieur d'un énoncé qui n'est pas censé l'ériger en terme “attendu”

¹ - P. Fontanier, Les figures du discours. C'est nous qui soulignons.

par le lecteur, fait effet de “ figure ”, au même titre qu’une métaphore ou une hyperbole. Si l’on se situe au niveau de la définition de la figure comme écart, alors le mot technique, le mot rare sont une figure de l’expression. Or ce genre de *figure* est peut-être celui qui est le plus apte à rendre l’hétérogénéité de tout discours qui s’énonce dans la modernité, lorsque les contraintes et les garde-fous génériques se sont effondrés. Marc Fumaroli relie le langage “ voilé ” des poètes scientifiques du XVI^e siècle à cette nécessité de produire une expression qui soit analogue, dans son hermétisme, au mystère du monde qu’ils s’efforcent de décoder : “ Le poète [du XVI^e siècle], saisi par l’enthousiasme, est capable de percevoir les signes de cette présence secrète, et aussi de les communiquer dans le langage “ scientifique ” le plus conforme à la structure de ce qui est à dire : un langage détourné et voilé ¹”. L’ordre métaphorique est ici comparable, à un certain degré, à l’ordre du mot technique chez Saint-John Perse, du mot issu des registres spécialisés. Mais l’effet n’est pas tout à fait analogue : dans la démarche métaphorique, ce qui est “ caché ” est souvent en même temps dit : reste à le *décoder*. Analysant les choix figuraux des “ poètes savants ”, M. Fumaroli conclut : “ On comprend comment le dire d’un tel monde passe nécessairement par les tropes, l’allégorie, la métaphore qui, dans un même temps dissimulent et manifestent”. Cette dialectique n’est pas représentative de ce qui se produit au niveau du lexique technique dans l’univers persien : le mot scientifique n’y dissimule rien, il s’inscrit dans le verset, tout en conservant son *incongruité positive*. Dans la poésie scientifique du XVI^e siècle, tout se passe en fait comme si les données des catégories ontologiques et philosophiques se projetaient sur celles des catégories linguistiques et rhétoriques. Dans la poésie persienne, le

¹ - M. Fumaroli, *op. cit.*, p. 129.

choix du mot technique est le résultat d'une entreprise lucide, intégratrice, visant un effet de marquage du Vrai ou du Réel subsumé dans le poème. La quête aléthique est ici le contrepoint de la quête érotique dans la formulation dialogique qu'elle emprunte dans Amers, elle en est le répondant sans jamais s'en faire le contradicteur. Ne pourrait-on pas de ce fait envisager Oiseaux (ou Cohorte) comme une forme d'hymne à la science – autant qu'à l'art pictural et à celui du langage décrivant – à l'instar d'Amers qui est habituellement lu et perçu comme un éloge de l'amour ? Ronsard ne fut-il pas “l'auteur des *Hymnes* scientifiques¹”, autant que le chantre de Marie ou de Cassandra ? De ses modes manifestant à leur manière le sublime, le poète ne propose pas de divergence : à ce point, le verbe “connaître” recouvre ses pleines acceptions, au croisement de la raison cognitive et de la pulsion érotique. Dans la démesure du souffle où figurent les deux expressions, le poète se raccroche, malgré l'équivoque environnante et le trouble lié à l'abondance babélique des formes – narrative, dialogique, épique, lyrique, descriptive – aux “amers” du langage et à sa fonction, somme toute, clairement définie dans le poème de Vents :

“ Je t'ignore, litige. Et mon avis est que l'on vive !

“ Avec la torche dans le vent, avec la flamme dans le vent,

...

“ Qu'à telle torche grandissante s'allume en nous plus de clarté...

(...)

¹ - *Ibid.* Fumaroli cite également Maurice Scève qui, “auteur du Microcosme, est aussi l'auteur de Délie” ; d'Aubigné, à bien des égards poète scientifique, est aussi l'auteur de l'Hécatombe à Diane”. Mais le plus représentatif de la synthèse de “l'érotique et de l'épistémique” est, aux yeux du critique, Giordano Bruno (Les fureurs héroïques, 1580~)

“ Et c’est un temps de haute fortune, lorsque les grands aventuriers de l’âme sollicitent le pas sur la chaussée des hommes,

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

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

(Vents III 5, OC 227)

(...)

Et le poète aussi est avec nous, sur la chaussée des hommes de son temps.

(...)

Son occupation parmi nous : mise en clair des messages ”

(Vents III 6, OC 229)

Même si l’aventure poétique persienne intègre dans sa conception propre le clair projet de récuser les certitudes imposantes – “ Brouille-toi, vision, où s’entêtait l’homme de raison ¹”... - de même que la logique trop implacable, forte de son irréfragabilité - “ je te licencierai, logique, où s’estropiaient nos bêtes à l’entrave ²” -, elle demeure essentiellement positive et optimiste, formulatrice de monitions révoquant toute tendance mélancolique qui corromprait la substance extatique originelle de l’élan poétique :

“ qu’ils n’aillent point dire : tristesse ..., s’y plaisant – dire : tristesse..., s’y logeant, comme aux ruelles de l’amour.“ interdiction d’en vivre !

¹ - OC, 227.

² - OC, 228.

Interdiction faite au poète, faite aux fileuses de mémoire. Plutôt l'aiguille d'or au grésillement de la rétine !¹”.

Lyrisme festif et non mélancolique, culte positif et fructueux de la mémoire et non délectation morose qui romprait le charme réfléchi – car construit en toute lucidité – de la célébration et de l'éloge du monde dans ses diffractions prolixes. Au terme de cette interrogation sur la présence du fait lexical scientifique au sein d'un texte poétique, interrogation que nous avons poussée vers une évaluation de l'épistémique et de l'aléthique dans la poétique persienne de manière générale, c'est sur les formes syntaxiques, rythmiques et rhétoriques que peut emprunter cette complexité textuelle que nous allons porter notre intérêt, à travers une figure essentielle, que l'on pourrait d'ailleurs qualifier d'emblématique du mouvement rhétorique de l'écriture persienne : l'amplification.

¹ - OC. 227 (Vents III, 5).

CHAPITRE II

UNE RHETORIQUE DE L'AMPLIFICATION

Si l'émergence incongrue du scientifique dans le modèle traditionnellement admis du langage de la poésie peut être interprétée comme un contrepoint aux grandes orgues du mouvement oratoire, remplissant une fonction à la fois distanciatrice et tempérante, l'autre polarité formelle de l'expression persienne est représentée par l'amplification.

Figure de rhétorique, celle-ci “ peut être considérée comme le modèle générique des figures macrostructurales qui consistent à étendre une unique information centrale sous plusieurs expressions, des mots ou groupes de mots à un ensemble de phrases ¹”. Georges Molinié propose de la considérer selon trois optiques : comme figure (liée à l'expolition, à la périphrase), comme qualité du style – et de ce fait comme “ moteur du style asian et d'un certain grand style -, enfin comme modèle d'*exercices* rhétoriques tels que la spécification, ou encore la chrie. Ces trois angles de vue permettent à la fois de représenter la complexité de cette figure, qui n'est pas seulement propre au genre poétique, et d'en saisir la richesse. Il s'avère donc nécessaire de l'envisager dans son étendue syntaxique, dans sa spécificité figurale ainsi que dans sa corrélation avec d'autres figures qui composent son tissu et assurent la variété de ses composantes. D'après la constitution même du corpus persien, nous

¹ - M. Aquien et G. Molinié, Dictionnaire de rhétorique et de poétique, p.52.

proposerons d'appréhender dans un premier volet sa composition syntaxique, les formes qu'elle emprunte dans les divers recueils, ainsi que ses liens avec l'énumération, le listage, l'anaphore. Cette description devrait aboutir à dégager un modèle persien d'amplification. Dans un deuxième volet, il y aurait intérêt afin de compléter l'investigation syntaxique par une évaluation plus rhétorique, à déterminer la valeur " d'exercice " de la figure et enfin à interroger son sens en rapport étroit avec le style qu'elle définit traditionnellement.

I/- Le maillage amplificateur

Du point de vue de sa définition rhétorique, l'amplification est donc à considérer comme l'extension multidimensionnelle, protéiforme d'un fait ou thème initial unique. Sur le plan de l'organisation syntaxique, cette définition induit un certain nombre de possibilités de réalisation qui vont elles-mêmes amener à une interrogation sur la notion de texte, de même que sur celle de verset. Mais qu'en est-il vraiment dans les poèmes, et comment ce processus syntactico-rhétorique se construit-il sur le plan formel ? Comment s'adapte-t-il à la forme du poème en prose ? Que fait-il subir au verset ? Nous avons choisi, pour illustrer l'ampleur et la variété de ce phénomène, des exemples extraits de différents recueils.

Même si le recueil d'Eloges présente des cas d'amplification, il semble évident que la longueur même des textes (*Écrit sur la porte*, *Images à Crusoé*, *Pour fêter une enfance*, *Eloges*), interdit de parler de réel développement amplificateur. Il est en effet rare d'y rencontrer les

longs ensembles compacts, qui se présentent comme des flux rythmiques continus, que l'on lira dans Vents ou Amers. Certes, dans *La Ville (Images à Crusoé)*, le mouvement qui s'amorce semble à plusieurs reprises appeler un déploiement du thème, mais à chaque amorce, les points de suspension semblent être là pour interrompre l'élan :

Graisses !

(...)

Graisses ! haleines reprises, et la fumée d'un peuple très suspect - car toute ville ceint l'ordure.

Sur la lucarne de l'échoppe - sur les poubelles de l'hospice - sur l'odeur de vin bleu (...)

sur la chatte malade qui a trois plis au front,

le soir descend, dans la fumée des hommes...

- La Ville par le fleuve coule à la mer comme un abcès...

(...)

Corolles, bouches des moires : le deuil qui point et s'épanouit !

Ce sont de grandes fleurs mouvantes en voyage, des fleurs vivantes à jamais, et qui ne cesseront de croître par le monde...

(OC, 14).

Le texte dans ses thèmes dit ce mouvement d'amplitude qui est promesse d'accroissement. Mais l'élan reste virtuel et n'est pas actualisé par le faire poétique. De même, dans *Le Livre*, poème clôturant la section Images à Crusoé, l'évocation d'un magma encore confus où la prolifération n'est pas encore réalisée prolonge la vision d'un souffle qui n'a pas atteint les sommets de sa pleine mesure :

“ Et quelle plainte alors sur la bouche de l’âtre, un soir de longues pluies en marche vers la ville, remuait dans ton cœur l’obscur naissance du langage ” (OC 20)

Eloges étant une œuvre de jeunesse (la première version date de 1909), l’on peut comprendre pourquoi les poèmes ne sont pas encore traversés par le mouvement déployant que l’on y lira par la suite. Ecriture de la remémoration de l’enfance antillaise, la section Pour fêter une enfance se décline comme une reconnaissance des voix, des visages – “ Et je n’ai pas connu toutes Leurs voix, et je n’ai pas connu toutes les femmes, tous les hommes qui servaient dans la haute demeure ”. L’énonciation n’y a pas encore atteint la pleine maturité d’une langue portée et sublimée par sa rhétorique. Le langage est là encore en l’état de “ proto-langage ”, inaccompli. La mesure de la mémoire se confronte à des modes d’expression spécifiques : les larmes,

“ Oh ! c’est un pur sanglot, qui ne veut être secouru ”,
ou le silence,
“ je me souviens des pleurs
d’un jour trop beau dans trop d’effroi (...) ... du ciel blanc,
ô silence ! qui flamba comme un regard de fièvre... ”

(Pour fêter une enfance IV, OC 26)

Dans la suite V d’Eloges, le poème reproduit l’image spéculaire du “ pont ” qui “ lavé, avant le jour, d’une eau pareille en songe au mélange de l’aube, fait une belle *relation* du ciel ” (OC 37). Ce mouvement de reproduction parallèle, rendu par la métaphore éloquente de la *relation* – prise ici en son sens premier – semble représenter l’amorce embryonnaire de ce qui sera, dans les autres recueils, l’équivalent d’une

stratégie d'écriture. Ce verset contient en germe les projets amplificateur et narratif de l'œuvre : ce pont qui *raconte* le ciel se reflétant en lui, n'est-ce pas, d'une certaine façon, l'image du discours même du poète qui s'élabore *en relation* à un souvenir, à un thème – l'anabase, l'épopée, le Chœur et les Tragédiennes dans Amers – thème initial qu'il s'agira par la suite de tisser, d'amplifier à l'infini selon des modes divers ? A l'instar des “ plus habiles de ceux-là qui sur la flûte et le triangle savent tenir un chant ”, Saint-John Perse semble bel et bien être l'auteur d'un texte *accru*, texte qui, partant d'un simple “ ferment ” lexical, suscite et construit progressivement sa propre croissance syntaxique, rhétorique et sémantique :

“ Et le poète encore est avec nous. Et c'est montée de choses incessantes dans les conseils du ciel en Ouest.

Un ordre de solennités nouvelles se compose au plus haut faite de l'instant ”.

(Vents I, 7, OC 19)

La montée amplificatrice semble commencer avec Anabase où déjà, la perspective restreinte de la source antillaise d'Eloges évolue vers un élargissement d'ordre épique. Dans la suite I, le verset aux accents ségaleniens “ Homme, gens de poussière et de toutes façons, gens de négoce et de loisir... ” se lit comme une allocution adressée à diverses instances que l'énonciateur se complaît à multiplier et à diversifier. Le déploiement des apostrophes est alors au service d'une hétérogénéité rendue par la juxtaposition des syntagmes apposés au premier substantif de la série : “ Hommes ”. Mais c'est significativement, et

progressivement dans Exil, Vents et Amers que la figure se trouve être la plus représentée.

Il est évident que l'amplification renvoie à une technique, technique impliquant à la fois un travail sur le lexique, puisque le poème va déployer des *palettes* lexicales reliées par une morphologie, un sème ou un phonème commun, et un travail sur la syntaxe dans la mesure où le flux du verset sera défini par des modes d'expansion divers. De ce fait, elle intégrera aussi dans sa définition une technique figurale : la comparaison, à titre d'exemple, est souvent générée à l'intérieur d'une structure amplificatrice. De ce point de vue, la critique génétique et l'examen des manuscrits du poète peuvent pertinemment contribuer à expliciter pour le chercheur ce processus fondateur de l'écriture persienne. Nous savons que dans les manuscrits, la technique d'écriture est une technique très largement amplificatrice, et non élagante comme l'affirme pourtant Saint-John Perse. Dans les déclarations du poète recueillies par certains journalistes ou écrivains, celui-ci, évoquant sa manière d'écrire, prétend écrire abondamment et par la suite procéder à des émondages. Mais la réalité révélée par les manuscrits conservés est tout autre : Saint-John Perse écrit très peu et, sur la base du "noyau" de départ, augmente en procédant quasiment à un exercice de développement du thème. Le décalage constaté entre les affirmations du poète et sa pratique effective n'est pas sans rappeler un autre décalage, de nature rhétorique : celui qui oppose l'*abondance* comme « caractère du style » et définie par l'usage de répétitions, de développements, d'expolitions, etc.) et un "défaut...aussi rédhibitoire qu'ontologique :

l'incapacité de produire un discours¹”. Il est aisé d'associer cette incapacité qui, en rhétorique, définit l'échec même de la parole et de l'art oratoire, à l'angoisse mallarméenne de la page blanche. Le conflit persien tel qu'il apparaît à travers les manuscrits qu'il nous a légués est donc plus un conflit avec le vide (de la page blanche dont la béance menace le statut et l'être même de l'écrivain) qu'un conflit avec le vice d'excès dont le trop-plein appelle une rigueur et une discipline de restriction.

Cependant, nous sommes bien, avec le mouvement amplificateur, dans une esthétique du dépassement et non de la restriction. Dans un article récent publié dans la revue *Dédale*², Antoine Raybaud s'est penché sur le manuscrit de *Vents* III,4 et son analyse du dispositif scriptural persien a mis en lumière le rôle de “ l'économie du ‘verset’ ” dans un système où le débordement pose à la fois des problèmes de trop-plein et de disposition. Selon lui, cette “ économie...fonctionne à contenir cette affluence ”, c'est-à-dire à la canaliser en même temps qu'elle la freine : “ ne pas l'amputer et construire la forme de présentation à l'imitation de la poussée de cet afflux – la mise en place et le gonflement d'un souffle, disait Saint-John Perse, d'une vague dans le large. Mais, du même geste, une clôture s'instaure contre le caractère inépuisable de ce qui est déclenché ”. A. Raybaud déduit de cet afflux que la structure du verset est appelée à prendre en charge des perturbations inévitables au niveau de la métrique, qui alors “ déborde les décomptes des syllabes ” : la métrique persienne acquiert de ce fait une modulabilité, une flexibilité qui est l'expression d'une adaptation au

¹ - M. Aquien et G. Molinié, *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, p.38.

² - Antoine Raybaud, “Saint-John Perse : le chantier du chant *Vents*, chant II, suite I (extrait), chant III, suite 4 (extrait), dans *Dédale* 11-12, automne – hiver 2000, pp. 150-156.

mouvement de l'écriture en voie de se faire. Il en conclut "l'imprévisibilité de la composition métrique à proportion des surgissements d'éléments que le texte, comme on le dit de la mer qui bat la grève, 'ramène' ". Ce travail en imbrication du lexical, du métrique et du syntaxique est bien l'indice majeur d'une écriture *mouvante*, qui ne peut se contraindre à un carcan fixé mais suscite l'adaptation formelle à ses propres tendances. L'observation de l'inextricable lacs qui constitue le manuscrit de Vents III amène A. Raybaud à dégager le caractère ouvert du texte, cet "inclôturable de l'affluence" qui est aussi la définition d'un "inachevable constitutif". Le poème se détermine ainsi comme "œuvre ouverte", et même comme œuvre "suspendue". En effet, les séries synonymiques ou d'équivalence dont l'écrivain alourdit son manuscrit dans de nombreux versets sont autant de "traits de possibilités ouvertes", "ce qui donne au poème de l'état dernier la consistance d'un état, plutôt suspendu qu'arrêté, d'un mobile susceptible d'autres configurations, d'autres chemins, d'autres perspectives ou d'autres "arrière-pays", pour reprendre l'expression d'Yves Bonnefoy"¹. Or c'est dans une très large mesure la composition en amplification – laquelle est portée par la forme du poème en prose – qui contribue à produire cet effet d'ouverture suspendue, d'élan ininterrompu, prolongé par les énumérations et les juxtapositions multiples, ces *crues* du texte persien :

“ Une seule et longue phrase sans césure à jamais inintelligible... ”

(Exil III).

¹ - *Ibid.*

A/ La technique d'amplification lexicale.

Nous avons longuement soulevé, dans le volet précédent, la problématique de l' "insémination" lexicale à l'intérieur du verset persien. Dans le *laboratoire* d'écriture, l'écrivain prélève au fur et à mesure de ses lectures orientées des termes, des appellations qui l'interpellent et attirent son attention. Ce butinage, dont les soulignements et annotations sur les ouvrages traversés témoignent encore, nous l'avons défini comme une forme de forage ou de sondage à la manière coelioscopique. Une telle procédure d'alchimiste du langage révélait à tout le moins deux choses. D'une part, elle révèle un des modes essentiels de transposition effectués par l'écrivain, l'ouvrage spécialisé alimentant la source vive de l'écriture par des apports sélectionnés réguliers. D'autre part, que le passage de la stricte conceptualisation à l'actualisation scripturale requiert une médiation : celle d'un noyau, d'une structure lexicale suffisamment stimulante pour servir de tremplin à un prolongement textuel, à une arborescence syntaxique modulant les versets en maillons d'une chaîne amplificatrice. De telles déductions amènent alors à s'interroger de manière plus précise sur la relation éventuelle entre le battement lexical et la technique d'amplification. L'hypothèse – que nous reprendrons quand il s'agira de décrire le modèle phyllotaxique – consiste en ce que le choix spécifique d'un mot à l'intérieur d'un verset peut servir à motiver la mise en place d'une trame amplificatrice. Là encore, il est nécessaire de recourir au concept très pertinent de "palette" qui désigne "un ensemble de deux ou plusieurs variantes parmi lesquelles se fera le choix définitif du

poète¹”. Dans « Histoire d’une traduction », Esa Hartmann² relie l’exercice de ces *palettes* à l’exigence de propriété qui a toujours obnubilé Saint-John Perse. En l’occurrence, lorsqu’on examine le texte, il est clair que certains termes, émis comme des mots-clés ou des déclencheurs, génèrent un engrenage où se déploie le thème initial avec une distanciation plus ou moins accentuée par rapport au point de départ. C’est ce qui se passe dans la Suite IV *d’Amitié du Prince*, où l’occurrence de “ bêtes ” est déployée dans le sens d’un élargissement de plus en plus généreux de la perspective jusque vers la fin du passage :

(...) “ Qu’on prenne soin des bêtes déliées... ”

Et la nuit vient avant que nous n’ayons coutume de ces lieux. Les bêtes meuglent parmi nous. De très grandes places à nos portes sont traversées d’un long sentier. Des pistes de fraîcheur s’ouvrent leur route jusqu’à nous. Et il se fait un mouvement à la cime de l’herbe. Les abeilles quittent les cavernes à la recherche des plus hauts arbres dans la lumière. (...) Tous les chemins silencieux du monde sont ouverts. Nous avons écrasé de ces plantes à huile. Le fleuve est plein de bulles, et le soir est plein d’ailes, le ciel couleur d’une racine rose d’ipomée (...).

(OC 71/72)

Le lancement du mot “ bêtes ” a donc été la prémisse d’un mouvement d’extraversion à la faveur duquel le verset, passant en revue des instances toutes plus ou moins *liées* –lexicalement ou sémantiquement –

¹ - C’est le philologue belge Albert Henry qui utilise ce terme, qu’il reprend à O. Nadal. Cf. « *Anabase* de Saint-John Perse », édition critique, transcription d’états manuscrits, études, Gallimard, Publications de la Fondation Saint-John Perse, 1983.

² - Dans *Souffle de Perse*, n°9.

au terme premier, construit son élan vers ce que l'on a défini comme la vision "cosmique" du poème persien¹. Ici, c'est particulièrement par une agrégation d'éléments disparates appartenant au champ sinon de l'infiniment petit, du moins de l'humble que la production d'une telle vision est consommée. Albert Henry a exploré, dans "Servitudes de l'écrit et construction poétique dans *Amitié du Prince*"², cette structuration du texte liée aux "échos lexicaux". Interrogeant le système de "synonymie lexicale" qui fonde l'homogénéité du champ poétique", il en conclut que celle-ci "exprime par le biais d'une répétition modulée la continuité et l'absolu de l'éloge". Selon lui, le "jeu, en arrière-fond, des reprises, métagrammes et virevoltes de formules" est un "effet propre à l'écriture persienne".

Un autre cas de figure caractérisant cette technique d'amplification à partir de la simple émission d'un mot est représenté lorsqu'un terme ou un groupe de termes sont repris à quelques versets d'intervalle, en une réappropriation du texte par lui-même qui emprunte la voie d'une auto-référentialité anaphorique. Le poème puise ainsi dans sa propre matière pour actualiser sa continuité, comme dans le chant I d'*Anabase*, où "ides pures du matin" est modulée en fin de laisse sous la forme de "l'idée pure comme un sel" avec une progression qui assume aussi la reprise d'autres maillons de la chaîne, tels que "sel" ou "parmi nous" :

Puissance, tu chantais sur nos routes nocturnes !... Aux ides pures du matin que savons-nous du songe, notre ânesse ?

¹ -On retrouvera l'expression « bêtes déliées » au début de la troisième section de *Vents* II : "Aller ! où vont toutes bêtes déliées, dans un très grand tourment de l'aile et de la corne ...Aller!".

² - Albert Henry, *Automne*. Etudes de philologie, de linguistique et de stylistique, éd. Duculot – 1977. Paris – Gembloux, 1977. "Servitudes de l'écrit et construction poétique dans *Amitié du Prince*", pp. 263-270.

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

Je ne hélèrai point les gens d'une autre rive. Je ne tracerai point de grands

quartiers de villes sur les pentes avec le sucre des coraux. Mais j'ai dessein de vivre parmi vous.

Au seuil des tentes toute gloire ! ma force parmi vous ! et l'idée pure comme un sel tient ses assises dans le jour

(OC 93).

Nous touchons ici au phénomène typiquement persien de la répétition, sur lequel s'est longuement penchée Madeleine Frédéric. Les combinaisons qu'elle en a relevées, de la dyade à la polyade répétitive pour ce qui concerne les "configurations élémentaires", sont toutes orientées vers une configuration de plus en plus complexe. Couplant ces phénomènes structurateurs du poème avec des figures de rhétorique telles que l'antimétabole (figure de permutation de groupes syntaxiques à l'intérieur d'une même phrase) ou de métrique comme la rime embrassée¹, sa démarche a consisté à répertorier les types de répétitions, lexicales, phoniques ou syntaxiques et à évaluer leur effet sur la genèse de l'effet poétique. Cependant sa perspective est strictement descriptive. Elle ne se prolonge pas vers une poétique : l'évaluation de l'effet se réduit à la mesure de "l'impulsion rythmique" consécutive aux structures répétitives. En outre, lorsqu'elle aborde les "séries continues", M. Frédéric n'établit pas de corrélation entre des faits tels que l'énumération ou les séries homologues et l'exercice rhétorique de

¹ - M. Frédéric, La Répétition et ses structures dans l'œuvre poétique de Saint-John Perse, Gallimard Nrf, Publications de la Fondation Saint-John Perse, 1984, p.222.

l'amplification, qui permet de resituer ces phénomènes dans le cadre d'une tradition scripturale et oratoire. Cohésion syntaxique et continuité thématique ne sont ainsi envisagées que sous le seul angle de la répétition, définie comme élément de structuration de la trame textuelle. Relevant lors de l'analyse des séries homologues aussi bien que des séries continues leur caractère "ouvert", le critique n'aborde cependant pas ces types de formulations sous l'angle rhétorique, si ce n'est pour définir, à l'intérieur des constituants, certaines figures telles que l'anaphore, la construction zeugmatique ou encore la répétition d'ordre polyptotique. Le niveau d'analyse est donc presque toujours de nature syntaxique, phonique et lexico-sémantique.

Or il nous semble essentiel de présumer ici que les modèles rhétoriques présentent plus de pertinence, du moins dans les prolongements herméneutiques que l'on peut en induire, que la stricte définition des modèles syntaxiques. Certes, la texture syntaxique du poème, son arrangement, sont une part fondamentale de cette écriture¹, mais nous pensons que la prise en compte de la donnée syntaxique ou syntactico-rythmique doit s'effectuer sous l'égide, là encore, de l'intention rhétorique qui la subsume et commande son orientation. Aussi, une vision dissociée du syntaxique et du rhétorique nous paraît-elle quelque peu trahir l'esprit du texte persien, de même qu'elle en déforme l'intégrité au sens où la disposition syntagmatique est souvent un indice éloquent du vecteur rhétorique. En d'autres termes, le syntaxique serait l'actualisateur formel, certes doublé de combinatoires

¹ - Cf. Nébil Radhouane, La syntaxe dans l'œuvre poétique de Saint-John Perse, Université de Tunis I, 1998, Thèse d'Etat (2 vol.).

d'ordre phonique et sémantique, de ce conducteur intentionnel, de ce “ donneur d'ordre ” qu'est le rhétorique.

Par ailleurs, la notion rhétorique d'*amplification* est par définition une notion transphrastique. Elle nécessite de ce fait de passer de la phrase au texte car elle suppose une construction textuelle progressive : “ Phrases : unités vivantes de la parole, structures organiques, mais non structure ultime, chez un grand poète. Pour Saint-John Perse surtout, c'est le discours tout entier qui commande : le poète ne compose même pas les épisodes d'une *Légende des siècles* ni les pièces d'un recueil de *Grandes Odes* ; il construit le Poème, souverain dans son ampleur et dans sa seule unité ¹”. Le constat d'Albert Henry se confirme lorsqu'on parcourt l'intégralité des recueils persiens, et ce constat pose l'*unité* du texte au-delà des différentes combinaisons adoptées par la syntaxe dans ses corrélations avec l'amplitude rythmique du verset. Il conviendrait, de fait, d'examiner les modes syntaxiques de l'amplification pour en évaluer l'importance, l'impact sur l'effet “ d'ampleur ” poétique habituellement reconnu au poème de Saint-John Perse.

B/ Les modes syntaxiques d'amplification.

La description des modes syntaxiques les plus récurrents fondant l'amplification implique que l'on considère celle-ci, en un sens, comme une figure de syntaxe. Dans la mesure où la rhétorique la définit traditionnellement comme un développement ou une extension, elle la pourvoit d'une armature syntactico-rythmique qui lui assure un

¹ - A. Henry, *Amers de Saint-John Perse. Une poésie du mouvement*, Gallimard, Nrf, Publications de la Fondation Saint-John Perse, 1981, p.107. (éd. revue)

fondement formel répondant à un type de structuration précis. Elle touche ainsi à la fois à la disposition, étant donné que son actualisation passe par le recours à des agencements divers, et à l'élocution dans la mesure où ces agencements s'allient des figures telles que la répétition, la métaphore, la comparaison, etc. Quels peuvent être, d'après l'œuvre poétique persienne, ces types de structuration qui donnent corps à l'amplification comme figure rhétorique ?

L'amplification peut se construire à partir d'un noyau adjectival sur lequel vient se greffer une expansion de type relatif ou comparatif. Le terme qui est ainsi à la source de l'efflorescence fonctionne dans ce cas comme un générateur d'amplitude dont la fonction principale est de *dilater* le verset, de lui assurer une flexibilité rythmique aux antipodes de la rigidité du style " écrit " :

Enfance, mon amour ! c'est le matin, ce sont
des choses douces qui supplient, comme la haine de
chanter,
douce comme la honte, qui tremble sur les lèvres, des
choses dite de profil,
ô douces, et qui supplient, comme la voix la plus douce du
mâle s'il consent à plier son âme rauque vers qui plie...

(Eloges VI, OC 38).

Dans cet exemple d'Eloges, l'amplification est basée sur un chassé-croisé syntagmatique, les groupes de la relative et de la proposition comparative occupant alternativement la place contiguë à l'adjectif " douces ". La modulation de la suite s'opère ainsi à partir de la reprise de l'adjectif combinée avec les expansions qui s'y rattachent.

Mais plus fréquente encore est la configuration consistant à accumuler des circonstants dont la présence produit un effet d'attente puisque le sujet de la proposition n'apparaît qu'au bout de la laisse, précédé par la série épithétique. Dans la suite XII d'Eloges, la disposition en alignement vertical aboutit, malgré le subordonnant et les deux jonctifs, à une impression d'émiettement de l'image, comme si la description amorcée générerait une vision fragmentée, ralentie, un peu surréaliste, du personnage représenté :

- Les morts de cataclysmes, comme des bêtes épluchées,
(...)

sont mis en tas, pour un moment, sur la place couverte du
Marché :

où debout

et vivant

et vêtu d'un vieux sac qui fleure bon le riz,

un nègre dont le poil est de la laine de mouton noir grandit
comme un prophète qui va crier dans une conque,...

(OC 44)

L'amplification est particulièrement bien déclenchée lorsqu'elle a pour point de départ des syntagmes nominaux, juxtaposés ou coordonnés, précédés ou non de déterminants. Sans être clairement en situation canonique d'apposition – il n'y a pas de détachement et de contiguïté directe au terme auquel la série se rapporte – les syntagmes de l'extrait suivant se caractérisent par une apposition de nature identificatrice au terme initial "hommes".

Des hommes dans le temps ont eu cette façon de tenir face au vent :

Chercheurs de routes et d'eaux libres, forceurs de pistes en Ouest par les cañons et par les gorges et les raillères chargées d'ans – Commentateurs de chartes et de bulles, Capitaines de corvée et Légats d'aventure, qui négociaient aux prix du fer les hautes passes insoumises, et ces gisements au loin de mers nouvelles en plein ciel (...)”

(Vents III, 1, OC 217)

On aura remarqué ici que la série de syntagmes juxtaposés est à chaque fois étendue au moyen de compléments déterminatifs ou de relatives qui achèvent d'étirer le verset et d'intensifier l'effet de cumul, effet auquel la récurrence des pluriels aura fortement contribué. En outre, il est à noter que le choix de groupes nominaux dépourvus de déterminants n'est pas rare dans la poésie persienne, où les énumérations cumulatives sont souvent construites sur le modèle [SN + exp.] et désignent des sous-classes d'individus ou d'objets :

Filles de veuves sur vos landes, ô chercheuses de morilles dans les bois de famille, alliez-vous vivre du bien d'épaves de vos côtes ? ... herpes marines et ambre gris, autres merveilles atlantiques – moulures fauves et trumeaux peints des vieilles frégates noir et or, (...).

(Vents IV, 5, OC 245)

Dans cet extrait, l'effet amplificateur est enclenché par l'impulsion vocative : la double apostrophe (non vocative puis vocative) est bien le point de départ du discours du locuteur qui, peu à peu, s'élargit par

digressions progressives. L'élargissement du thème initial s'opère, dans l'amplification persienne, par vagues centrifuges périphériques, ce qui en définitive aboutit à créer cette impression de cascades d'images, toutes plus ou moins directement associées l'une à l'autre. L'extrait précité de Vents constitue de ce fait une représentation assez fidèle de la tendance persienne à l'amplification. Ainsi l'enchaînement d'une isotopie à l'autre n'est pas toujours *correctement* motivé. En tout cas, il s'effectue parfois de manière arbitraire, ce qui a souvent généré la comparaison avec les collages surréalistes. Ici en l'occurrence, le thème de départ est purement terrestre, chthonien, comme l'indiquent les mots "landes", "morilles" ou "bois". Puis c'est par l'irruption du terme "épaves" dans l'interrogation que le second thème est enclenché : "herpes marines" - herpes étant un archaïsme du registre marin désignant une pièce de construction du navire - , "ambre gris", "atlantiques" et "frégates", autant d'éléments nouveaux que le locuteur apparie à la vision des jeunes filles dans le passage en question. Les thèmes s'enchaînent d'ailleurs de manière particulièrement marquée chez Saint-John Perse : à chaque détour ou digression, un arrêt est marqué avec un mouvement d'extension du nouveau thème ou sous-thème, ce qui a pour résultat, au niveau de la laisse ou de la suite, de créer une vision multidimensionnelle, toujours complexe et *chargée*. Nous avons relevé un autre exemple de ces thèmes-parasites qui s'immiscent dans le cours régulier de la première proposition et s'y superposent en périphérie, actualisation parfaite du mouvement amplificateur dans ses relances régulières du verset. Sur le plan typographique, l'on relèvera la présence des tirets qui concrétisent la valeur digressive de l'énoncé et contribuent à le rattacher au genre de la description :

“ Nous en avons assez, prudence, de tes maximes à bout de fil à plomb, (...). Assez aussi de ces Hôtels de Ventes et de Transylvanie, de ces marchandes d’antiquailles au coin des places à balcons d’or et ferronneries d’Abbesses – bonheurs-du-jour et cabinets d’écaille, ou de guyane ; vitrines à babioles et verreries de Bohême, pour éventails de poétesses – assez de ces friperies d’autels et de boudoirs, de ces dentelles de famille reprises en compte au tabellion...”

(Vents IV,5, OC 245).

Cependant l’accumulation de syntagmes nominaux dans la constitution d’une série amplificatoire – que ces syntagmes soient ou non précédés de déterminants – suppose la présence de plusieurs phénomènes couplés à l’amplitude phrastique et surtout textuelle, tels que l’anaphore, la comparaison, ainsi que les différentes formes de redondance liées au battement rythmique. C’est ainsi que l’anaphore avec ses variantes – épanaphore et épiphore – va à la fois remplir une fonction *technique* de structuration, mais également *mnémotechnique* dans la mesure où elle va, en quelque sorte, rationaliser le flux textuel et lui assurer sa cohésion transphrastique. L’effet anaphorique est alors comparable à l’effet de scansion récitative et paradoxalement, le martèlement des segments propositionnels contenant des anaphores va parfois conférer au style de la laisse les caractéristiques d’un certain *style coupé* que la rhétorique a particulièrement défini au XVIIe et au XVIIIe siècles. Dans ce genre de style tel que le définit G. Molinié, “ la phrase se développe en membres séparés les uns des autres par des juxtapositions, tout au plus par des coordinations explicites, au détriment du lien par subordination, avec une nette préférence des parallélismes aux dépendances, la période pouvant même être composée de plusieurs “ sous-phrases ” syntaxiquement

autonomes, *coupées* les une des autres, selon un système généralement parataxique et fort peu hypotaxique. Les membres sont donc la plupart du temps courts¹”. La définition de ce style est claire, et la problématique que l’on peut soulever à ce niveau consiste dans la difficulté de sa comptabilité avec l’*abondance* persienne, abondance qui est aussi, rappelons-le, une autre qualité du style et plus particulièrement “ une des composantes du style élevé, voire sublime ”. C’est ainsi que G. Molinié la définit : “ ce trait se définit par l’usage d’une grande quantité d’éléments verbaux : des mots, des phrases, des développements explicatifs, narratifs, descriptifs ou argumentatifs de toutes sortes. L’abondance se marque donc par les diverses variations de répétition, de nuancement de détails, de paraphrases, d’exposition ; elle est le signe et la matière de l’amplification, par emboîtements et dépendances de précisions, de dédoublements et de spécifications ; (...) ”²”. On comprend mieux, en lisant cette définition, le caractère paradoxal du rapprochement entre style coupé et abondance. Il est cependant possible de relier le premier terme à une modulation rythmique qui mise beaucoup sur les pauses et les ruptures – ce qui concrétise davantage le sens de l’adjectif “ coupé ” - et le second à une prolifération d’éléments productrice d’un effet *textuel*, le passage stratégique de l’unité phrastique à l’unité textuelle nécessitant la présence de *développements* homogènes ou hétérogènes à l’isotopie initiale. Cette coprésence d’une abondance parallèlement à une disposition plutôt “ coupée ”, ou martelée – et donc plus proche de la brièveté que la dilatation – est perceptible dans l’avant-dernière laisse de *Chœur 2*, dans *Amers* :

¹ - M. Aquien et G. Molinié, *op. cit.*, p.109.

² - *Ibid.*, p.37.

Et toi-même mouvante dans tes agencements d'écaille et tes vastes mortaises, Mer incessante sous l'armure et Mer puissance très agile – ô massive, ô totale – luisante et courbe sur ta masse, et comme tuméfiée d'orgueil, et toute martelée du haut ressac de ta faune de guerre, toi Mer de lourde fondation et Mer, levée du plus grand Ordre – ô triomphe, ô cumul – du même flux portée ! t'enfler et te hausser au comble de ton or comme l'ancile tutélaire sur sa dalle de bronze...

(OC 370)

Le commentaire attendu ici serait de souligner l'analogie implicitement signifiée du mouvement rythmique et syntaxique avec les flux de la houle marine. Or cet effet est d'abord le résultat de "coupures" génératrices d'orientations mélodiques en accord avec la composante technique du verset : sa tonalité phonique, ses retours anaphoriques, de même que la multiplication des tensions allocutives. La gestion du "cumul" signalé et célébré est donc en grande partie liée aux moyens que se donne le discours d'apparat. Dans ce contexte, la présence du pôle anaphorique "Mer" doit être considérée comme part cruciale du mécanisme de progression de l'amplification litanique. Nous avons évoqué sa valeur mnémotechnique, mais nous pourrions y ajouter une fonction névralgique de "conducteur" du souffle dithyrambique. Cette fonction serait en effet une sorte de *nerf* à la fois phonique et lexico-sémantique qui traverse d'ailleurs l'ensemble de l'espace textuel de *Chœur* de la première suite à la cinquième. De ce fait, les répétitions aussi bien au niveau des incipit, du corps des versets que des clausules, constituent des balises, des "amers" qui cassent la quadrature linéaire du texte pour l'aménager en une circularité moins rigide, plus compatible avec les flux de l'écriture et surtout de la célébration. Les textes se

perçoivent alors dans cette perspective non plus dans leur “ progression chronologique ” mais comme un réseau interférentiel d’ondes à double pôle: un pôle-émetteur (première occurrence dans un texte x) et un pôle-récepteur (deuxième ou énième occurrence dans un texte y). Le pôle-récepteur deviendra à son tour réémetteur et ainsi de suite, dans une logique d’auto-réactivation, d’auto-impulsion de l’écriture poétique. Le poème se “ réalimente ” lui-même : il est, par les épanalepses¹ qui le jalonnent, le structurent et le re-génèrent, à la fois la force et le transformateur. Ce principe d’auto-régénération du texte est aussi actualisé par toutes les formes de répétition, qu’elles soient phoniques, lexicales ou syntaxiques. Les assonances, allitérations et paronomases servent l’avancée inéluctable du thème de l’éloge, sa progression “ réticulaire ”², de même qu’elles en assurent la matérialité sonore, dont le tissu – “ l’ample filet de mer de la communauté ” (Chœur 3) – s’allie à “ l’immense trame prosodique ”. Parallèlement, cette amplification du texte nourrie par les relances de type épanaleptique s’appuie également sur la figure de la dérivation, qui est une “ variation morpho-lexicale sur un radical commun ”³ :

En toi mouvante, nous mouvant, nous te disons Mer
innommable : muable et meuble dans ses mues, immuable et même
dans sa masse

(Chœur 3, OC 371).

¹ - C’est, selon G. Molinié, “la variété la plus élaborée de la répétition. Mélange d’épanaphore, d’épiphore, d’antépiphore et de symploque, elle consiste en ce qu’un discours se développe selon une succession de reprises de termes ou d’ensembles de phrases, du début à la fin du texte, les retours entourant des passages nouveaux (pouvant eux-mêmes former la matière d’une nouvelle reprise)...” *op. cit.*, p.157.

² - cf. Richard A. Laden, “Les Relais du Verbe”: Perse’s reticular rhetoric”, Baltimore, London, The John Hopkins University Press, 32p., photocop. (Extr. de Glyph. John Hopkins textual studies, 4, 1978, pp. 156-188).

³ - C. Fromilhague.

et sur l'épitrachasme, qui se définit comme " une suite de mots brefs, coordonnés par juxtaposition, formant une accumulation d'autant plus saisissante que chaque mot est en soi fortement significatif ¹". Il y a donc, dans ce cas de figure, un " effet de série " :

(...) toute présence et toute absence, toute patience et tout refus-absence, présence ; ordre et démente – licence !... ”

(*Ibid.*)

Les derniers segments apparaissent tout à la fois dans ce passage comme une figure d'amplification et comme une récapitulation abstractive marquée par une scansion rythmique d'autant plus accentuée que les termes en présence sont liés par un rapport de type antonymique, ce qui rend encore plus problématique leur rapprochement. L'hypozeuxe (parallélisme) qui, ici, participe vraiment d'une " rhétorique de l'empilement ²" appuie l'effet litannique de la laisse, ce qui aboutit à un tissu poétique d'une densité rare. Il y a, dans certaines suites persiennes, une telle combinatoire figurale – figures de diction, de construction, de pensée et/ou d'énonciation – que la perception du canevas sur lequel se greffe le sens surpasse parfois la perception même du sens, comme si les mots n'étaient là que pour " s'adapter " à une armature préexistante. Irons-nous jusqu'à poser l'hypothèse que le poète travaillait sur une trame, un " moule " syntactico-rythmique préétabli, ajoutant par la suite les mots choisis pour leur mimétisme phonique et lexical par rapport au thème général ? Dans la longue Préface rédigée par Saint-John Perse à

¹ - M. Aquien et G. Molinié, *op.cit.*

² - C. Fromilhague

l'œuvre de Léon-Paul Fargue, le poète rappelle l'association sacrée du grammairien et du musicien :

“ Pour la vision même du poète, l'onde musicale demeure, comme en physique pour la propagation de la lumière, cette modulation du long regard d'amour tenu sur le destin des choses (...) Fargue sut toujours céder à l'inflexion musicale, sans répudier jamais le grammairien secret que porte en lui tout vrai poète articulé. (...) Et cette musique, qui n'est point proprement “ musique ” de musicien, mais qui l'est pourtant assez pour rompre avec la neutralité du langage linéaire, ouvre à la phrase qu'elle porte une dimension nouvelle de l'espace poétique, (...) ¹ ”

De toute évidence, cette séquence constitue une réaffirmation de l'importance du rythme dans l'écriture poétique persienne, même si le poète se dit réfractaire à toute idée de « préassignation » rythmique². Cette musique qui suffit à rompre la linéarité textuelle pour instaurer un nouvel ordre du chant agit ainsi de pair – d'alliance – avec les reprises et les relances épanaleptiques du poème. A ce principe de reprise contribuent l'anaphore mais aussi l'hypozeuxe, qui met en jeu des syntagmes en position de parallélisme net, et l'homéoptote consistant en “ une reprise de formes morpho-syntaxiques assortie de parallélisme grammatical dans la structure de la phrase ”³ :

¹ - OC, p.524.

² - « *Je n'aurai, certes, jamais idée de dénier au poème un mystérieux 'concours' musical (s'il n'est pas préassigné)* », Lettre à J. Rivière, OC 575.

³ - M. Aquien et G. Molinié., *op.cit.*

“Ô multiple et contraire ! ô Mer plénière de l’alliance et de la méésentente ! toi la mesure et toi la démesure, toi la violence et toi la mansuétude ; la pureté dans l’impureté et dans l’obscénité – anarchique et légale (...) et quelle et quelle, et quelle encore, imprévisible ?

“L’incorporelle et très-réelle, imprescriptible ; l’irrécusable et l’indéniable et l’inappropriable ; inhabitable, fréquentable ; immémoriale et mémorable – et quelle et quelle, et quelle encore, inqualifiable ? (...).

(OC 372)

Une fois de plus, le lecteur fait face à une profusion figurale puisque les deux laisses citées combinent les figures évoquées antérieurement avec les homéotéleutes (répétition des mêmes finales phoniques) instaurateurs de rythmique. Ces derniers, spécifiques au style gorgianique, forment avec le paradoxe un ensemble dont l’unité et le style ne sont pas sans rappeler les accents bibliques. L’accumulation des adjectifs définitoires substantivés, de même que celle des noms est à l’image de la concaténation de thèmes, d’images et de mots laudatifs que *Chœur* égrènera tout au long de ses suites. L’amplification se propage ainsi à partir de la seule énonciation du nom de “ Mer ” (530 occurrences dans toute l’œuvre poétique de Saint-John Perse, ce qui est énorme¹), chaque laisse modulant à sa manière, en une expansion gravitant autour du thème initial, la topique apologétique du sujet. Or ce sont bien les systèmes de relance et de répétition – lexicale ou syntagmatique – qui

¹ - Eveline Caduc, Index de l’œuvre poétique de Saint-John Perse, Champion, coll. “Travaux de linguistique quantitative”, 1993.

servent de “fil rouge” (expression de Bernard Valette) à l’exercice rhétorique de l’éloge. Mais en même temps, et comme nous l’avons souligné précédemment à propos des reprises, puisque tout terme, tout segment phrastique est potentiellement substituable à un autre dont il vient pourvoir la densité sémantique, puisque le texte génère des expressions et des termes virtuellement appelés à se “transformer”, le principe alors posé est un principe de mobilité, de progression inéluctable, même si cette progression n’est au bout du compte qu’une déambulation circulaire, qu’une circumduction répétée, lancinante. Cette image de *noria*, déjà suscitée par la représentation du Chœur et de la Strophe ainsi que par l’allure processionnelle – théâtrale – de l’appareil célébrateur de la Mer, se retrouve pleinement inscrite dans l’allure du poème persien, où l’amplification a pour fonction d’être l’instrument rhétorique de cette chorégraphie déambulatoire :

Les peuples tirent sur leur chaîne à ton seul nom de mer, les bêtes tirent sur leur corde à ton seul goût d’herbages et de plantes amères, et l’homme appréhendé de mort s’enquiert encore sur son lit de la montée du flot, le cavalier perdu dans les guérets se tourne encore sur sa selle en quête de ton gîte, et dans le ciel aussi s’assemblent vers ton erre les nuées filles de ton lit”¹.

Si nous avons soulevé la question d’une armature syntactico-rythmique “préexistante” aux mots, c’est sans doute que cette prose cadencée persienne ressortit, à de certains endroits, à une régulation rythmique telle qu’elle semble être réellement gouvernée par un souci

¹ - Amers, OC, 373-374.

quasiment *numérique* des proportions. Dans Saint-Leger Leger traducteur de Pindare, ouvrage où elle reprend et analyse les traductions des *Pythiques* de Pindare par Saint-John Perse (Ière, IIIe et XIIème Pythiques), Françoise E. E. Henry transcrit les notes persiennes accompagnant la traduction. Le poète, commentant l’objectif et l’origine de la poésie chorale, note les remarques suivantes : “ La poésie chorale est sortie de la Fête religieuse : elle conduit encore un mouvement sacré, *dans une amplitude constante*. Le rythme ne sera donc ni psychiq. (au sens étymol.), ni intellectuel ou syntaxiq. – mais proprement *mélodique* = préexistant, préassigné, réglementant le débit et non pas réglementé par lui – (La respiration instruit, *mais instruite déjà*, extérieure et antérieure au poème, *indépendante*). Nous évoquerons d’ailleurs ultérieurement (IIIème partie) cette question du nombre et de la proportion qui touche aux problèmes d’équilibre dans la création de l’œuvre d’art. Cependant, la préoccupation première à ce niveau est de démontrer que cette régulation rythmique – métrique au sens large – du poème est rigoureusement infiltrée par un *pro-jet* rhétorique amplificatoire auquel participent, de façon évidente, toutes ces propositions, tous ces syntagmes ou segments de phrases qui gravitent parfois de manière très détachée autour de la proposition basique. Comme on l’a montré, l’amplification se définit souvent comme une modulation autour du Nom : elle puise dans les ressources de la redondance lexicale, de la dérivation, du polyptote et de l’énumération pour tisser son réseau textuel. Les expansions de type appositif, ou encore comparatif, sont ainsi repérables en assez grand nombre dans Vents ou Amers, ce qui fait que l’amplification en tant que telle devient le prototype d’une figure combinée, définie comme un “ feuilleté ” de figures diverses :

...Des terres neuves, par là-bas, dans un très haut parfum d'humus et de feuilletages,

Des terres neuves, par là-bas, sous l'allongement des ombres les plus vastes de ce monde,

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 de ce monde.

Et c'est 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 ”.

(Vents II,1, OC 199).

A ce niveau, c'est une exploration de ces liens qui articulent les propositions les unes aux autres qui s'impose. Les modes de jointure, qu'ils soient coordonnants ou subordonnants déterminent obligatoirement le modèle de l'amplification. J. Gardes-Tamine et M.-A. Pellizza distinguent dans La Construction du texte¹ deux cas de figure : l'amplification à l'intérieur des groupes, et l'amplification dans la proposition noyau. Dans le premier cas, ce sont les modes de développement du syntagme verbal - au moyen, particulièrement, d'un

¹ - J. Gardes-Tamine et M.-A. Pellizza, La construction du texte. De la grammaire au style, A. Colin, 1998, pp. 15-22.

“ adverbe ” ou d’une “ expression adverbiale ” - ou du groupe nominal (par des expansions adjectivales, relatives ou déterminatives) qui sont cités. Dans le second cas, c’est la proposition noyau qui est altérée par l’adjonction de “ satellites ” qui consistent essentiellement dans des “ appositions ” et des “ compléments de phrase ”. Ainsi, dans cet extrait, l’amplification est triplement assurée par l’épithète¹, le syntagme prépositionnel complément circonstanciel de lieu, lui-même étendu par la relative :

L’ulcère noir grandit au fond des parcs où fut le lit d’été des
Belles... (OC 209)

Chez Saint-John Perse, les deux cas se combinent : aussi bien la proposition noyau que les groupes subissent la plupart du temps, du fait des amplifications en gigogne qui les constituent, une dilatation phénoménale dans certains cas, ce qui engendre un dépassement de la limite du verset, et même de la laisse :

(...) Mais sur la terre rouge et or de la création, ah ! sur la terre de vin rose, couleur de pousses de manguiers roses, n’ai-je pas vu,

Ivre d’éthyle et de résine dans la mêlée des feuilles de tout âge – comme au rucher de sa parole, parmi le peuple de ses mots, l’homme de langage aux prises avec l’embûche de son dieu – n’ai-je pas vu le Voyageur d’antan chanceler et tituber sur la chaussée de mangues roses et vertes – ou jaune-feu moucheté de noir – parmi le million de

¹ - Commentant la traduction persienne de Pindare et de ses *Pythiques*, Françoise E.E. Henry relève au travers de la traduction effectuée par le poète “l’importance de la fonction épithète et de ses équivalents (...) alors que la fonction attribut est proportionnellement peu requise”. (Saint-Leger Leger traducteur de Pindare, p.170, “Etude de langage”).

fruits de cuir et d'amadou, d'amandes monstrueuses et de coques de bois dur vidant leurs fèves minces et leurs lentilles rondes, comme menuaille de fétiches ?...

(Vents II, 4, OC 208).

Les expansions dues aux circonstants et aux compléments adjectivaux causent ici une telle distorsion au volume du verset que le lecteur se voit obligé d'effectuer une rétrolecture qui lui permettra de retrouver le fil de la phrase. De ce fait, le concept même de phrase qui est "l'unité ultime de la description grammaticale¹" (et non du texte) subit un effet d'élargissement puisque l'opération de la lecture va plutôt permettre la perception de ce que P. Ricoeur appelle les "unités de degré supérieur à la phrase²". Cette perception supraphrastique est souvent appuyée par la forme du verset ou de la laisse dans le poème persien : ainsi, même lorsque l'énoncé est composé d'un ensemble de propositions courtes et segmentées, l'effet textuel l'emporte sur l'effet phrastique dans le processus d'interprétation initié par le lecteur :

Ainsi dans le foisonnement du dieu, l'homme lui-même foisonnant...Ainsi dans la dépravation du dieu, l'homme lui-même forlignant... Homme à la bête. Homme à la conque. Homme à la lampe souterraine ”.

(OC 210)

¹ - J. Gardes Tamine et M.-A. Pelizza, *op. cit.*, p.15.

² - P. Ricoeur, Du texte à l'action. Essai d'herméneutique, 2, Esprit/Le Seuil, 1986, cité par J.M. Adam, Eléments de linguistique textuelle. Théorie et pratique de l'analyse textuelle, Liège, Mardaga, 1990, 2è éd., 1996, p.8.

Cette perception d'une structure textuelle débordant le cadre phrastique est certes due à ces balises de cohésion que représentent les anaphores, et de manière plus générale les répétitions dans le poème. Même si le texte n'est pas toujours un "tout sémantiquement unifié" comme le suggèrent M.A.K. Halliday et R. Hasan¹ et qu'il peut être parcouru par des isotopies très hétérogènes tout en sauvegardant sa cohérence, sa consistance en tant qu'unité détectable par le lecteur ne fait pas de doute dans le cas des recueils persiens. Si cette perception n'existait pas, le poème ne serait alors qu'une suite de phrases enchaînées sans vecteur unificateur. Sur ce point, J.M. Adam signale l'apport des deux linguistes cités plus haut : "mettant l'accent sur le fait que notre compétence linguistique nous permet de distinguer une collection de phrases sans liens d'un tout unifié, ils en viennent à constater que cette compétence textuelle générale se double d'une compétence spécifique, en quelque sorte typologique²". Ainsi, l'exercice d'éloquence qu'est l'invocation à la "mer cérémonielle" - précisément dans *Invocation* - permet au lecteur, parce qu'il en pressent le genre, de recevoir les six suites de la section dans leur valeur textuelle, qui implique le dépassement des unités phrastiques envisagées dans leur successivité linéaire vers une appréhension plus globale, plus complète de la composition du chant d'éloge. De ce point de vue, le rôle unificateur du genre, ou de la raison rhétorique du discours n'est pas négligeable. C'est celle-ci qui, particulièrement, ouvre la perspective et surtout pointe le rapport à l'oralité, c'est-à-dire la possibilité de réalisation orale - et donc d'impulsion rythmique, intonative et de ce fait herméneutique conférée au texte - du poème. J.-M. Adam rappelle à ce

¹ - M.A.K. Halliday et Hasan R., *Cohesion in English*, Longman, 1976 (cf. J.-M. Adam, *op. cit.*, p.14/15.)

² - J.-M. Adam, *op.cit.*, p.15.

propos le sens traditionnel de la lecture : “ l’oralisation consiste à faire jaillir, avec le signifiant oralisé, le sens qui lui est adjacent (le signifié) ¹”. Sans doute, chez Saint-John Perse cette “ propension ” du poème à être lu au sens de “ réalisé oralement ” est-elle ce qui permet de mieux pressentir l’ampleur, ou l’amplitude textuelle dans ce qu’elle a de transphrastique.

Cependant, le mode de succession des propositions présente, pour une meilleure compréhension du fonctionnement de l’amplification, un intérêt particulier. Plus précisément, les jointures ou les modes de liage syntaxique ont été abordés par J.M. Adam dans ses Eléments de linguistique textuelle en ce qu’ils peuvent assurer le débordement de l’unité phrastique à l’unité textuelle. Et c’est à partir de l’intérêt porté aux modes de liage que le linguiste propose une analyse de la “ notion classique de période ²” qui nous a intéressés étant donné l’importance de ce type de séquence dans la poésie de Saint-John Perse.

C/ - De l’expansion à la période

a/ L’unité textuelle.

Rappelant l’affirmation de Bakhtine selon laquelle “ la proposition est élément signifiant de l’énoncé dans son tout et acquiert son sens définitif seulement dans ce tout ”, J.-M. Adam invite à penser ce *tout*, à définir les éléments qui contribuent à le composer, de même que ceux qui permettent de le définir en tant que *tout*. Ainsi, si les expansions des propositions essentielles ou des syntagmes liés aux propositions sont à prendre en considération dans l’exploration des modes amplificatoires

¹ - *Ibid.*, p.26.

² - *Op.cit.*, p.41 (“L’unité d’analyse textuelle”).

pratiqués par Saint-John Perse, il est aussi vrai que, prises dans leur globalité, ces expansions ne sont pas la condition *sine qua non* de la perception de ce tout. Certes, nous avons vu qu’elles généraient un découpage tel que l’unité du verset – qui reste d’ailleurs à redéfinir – s’en trouvait très souvent distendue : par les expansions qui la dilatent, la phrase peut ainsi occuper plusieurs versets voire deux lisses ou plus. Dans la deuxième suite d’*Invocation* (Amers), le premier verset est constitué par le discours direct d’un locuteur :

“ ...Je vous ferai pleurer, c’est trop de grâce parmi nous.

La lisse suivante reprend le mot-clé pleurer, sur lequel se réenclenche un nouveau discours direct dont l’émetteur est signalé :

« Pleurer de grâce, non de peine, dit le Chanteur du plus beau chant ;

« Et de ce pur émoi du cœur dont j’ignore la source,

« Comme de ce pur instant de mer qui précède la brise.. »

(OC 260)

La deuxième lisse reprend en le modulant le verbe du premier verset, et cette modulation ne consiste pas moins qu’à reprendre un autre élément de la première unité – “ grâce ” - en en faisant un complément du verbe “ pleurer ” dans la seconde lisse. Enfin, la troisième s’ouvre de manière assez inhabituelle sur un verbe introducteur qui, lui aussi, se lisse lire comme une variante du verbe “ dire ” dans la lisse précédente :

Parlait ainsi homme de mer, tenant propos d'homme de mer.
 Louait ainsi, louant l'amour et le désir de mer
 Et vers la mer, de toutes parts, ce ruissellement encore des
 sources du plaisir...

(OC 260).

Toute cette suite 2 d'*Invocation* – qui s'étale sur une page – n'est en définitive qu'une variation sur le thème initial d'un discours direct rapporté par un narrateur qui y adjoint ses propres commentaires. L'unité textuelle est ainsi le produit de cette cohérence due au modèle adopté, qui est un modèle narratif: une histoire se dit, ou promet de se dire, qu'un narrateur se propose de rapporter. Ainsi, la première laisse – et encore moins la seconde – n'a pas de signification si elle est détachée du contexte immédiat. C'est peut-être d'ailleurs le sens de la " suite " de requérir la prise en compte de l'ensemble des lisses qui la constituent pour aspirer à être appréhendée comme un tout cohérent. Mais c'est peut-être encore plus frappant chez Saint-John Perse dans les textes où la forme dialogique – sur laquelle nous reviendrons dans le troisième chapitre de cette partie – apparaît de façon manifeste. Là, même si une opération d'extraction d'une des lisses ne porte pas vraiment préjudice au sens des propositions composant les versets de la laisse, il n'en demeure pas moins que les impératifs d'une lisibilité correcte, respectueuse du sens général du poème, sont ceux d'une perception globale du texte, à l'instar de ce qui se fait habituellement pour une scène de théâtre. Si nous nous référons à la suite VI de *Strophe*, il est clair que la première section de la séquence I (la suite étant composée de deux séquences, et chaque section est séparée de la suivante dans la séquence par un astérisque) offre de par sa composition une illustration

typique du cas de figure signalé. En effet, les neuf laisses de cette première section se présentent comme des répliques en prose rythmée, qui seraient susceptibles d'être placées dans la bouche de personnages actualisateurs, en l'occurrence ici un homme – “Maître nouveau” - et une femme qui s'interroge sur l'amour – « Comment aimer, d'amour de femme aimer, celui pour qui nul ne peut rien ? » Nous avons voulu en reproduire ici trois laisses, dont le ton, la forme et les éléments morpholexicaux traduisent bien cette nature hybride d'un texte dont la cohérence se réalise au regard d'une dynamique globale :

“ Qui donc en toi toujours s'aliène, avec le jour ? Et ta demeure, où donc est-elle ?... T'en iras-tu demain sans moi sur la mer étrangère ? Qui donc ton hôte, loin de moi ? Ou quel pilote silencieux monte seul à ton bord, de ce côté de mer où l'on n'aborde ?

“ Toi que j'ai vu grandir au-delà de ma hanche, comme guetteur penché sur le bord des falaises, tu ne sais point, tu n'as point vu, ta face d'aigle pérégrin. L'oiseau taillé dans ton visage percera-t-il le masque de l'amant ?

“ Qui donc es-tu, Maître nouveau ? Vers quoi tendu, où je n'ai part ? et sur quel bord de l'âme te dressant, comme prince barbare sur son amas de sellerie ; ou comme cet autre, chez les femmes, flairant l'acidité des armes ?

(OC 351).

D'ailleurs, la définition même de la laisse nécessite, à ce niveau, d'être sinon révisée, du moins ajustée. Dans la littérature médiévale, cette unité était représentée par un “groupement isométrique de vers en nombre variable (de quatre à trente), reliés par une même voyelle en

assonance : l'assonance changeait à la laisse suivante¹ ». Dans la poésie moderne, la définition a évolué pour désigner un “ ensemble ayant une unité de thème, de ton, et séparé d'un autre ensemble semblable par un blanc typographique² ». Michèle Aquien ne se déclare pas vraiment satisfaite de ce type de définition et propose de substituer - concernant les groupements propres à la poésie moderne - le terme de “ séquence ” à celui, plus vague et trop général, de “ laisse ”. Si l'on suit la seconde définition, plus adaptée à la modernité poétique, il est aussi aisé de relever des laisses qui ne sont pourtant pas sous-tendues, sur le plan interne, par une unité de thème ou de ton. C'est le cas, par exemple, des passages où s'infiltré une intention ironique ou parodique, ou une manière de “ collage ” de références hétérogènes. Dans la même optique, il est aussi possible de lire des laisses reliées par un enjambement : bien qu'effectivement séparées par un blanc, elles représentent en réalité - sur le plan de l'unité sémantique - un seul et même ensemble. Prenons-en pour exemple les deux laisses finales de la suite III de *Neiges* dans Exil :

(...) Et c'est aussi grand bruit de pelles à nos portes, ô vigiles ! Les nègres de voirie vont sur les aphtes de la terre comme gens de gabelle. Une lampe

“ survit au cancer de la nuit. Et un oiseau de cendre rose, qui fut de braise tout l'été, illumine soudain les cryptes de l'hiver, comme l'Oiseau du Phase aux Livres d'heures de l'An Mille ...

(OC 161).

¹ - M. Aquien et G. Molinié, Dictionnaire de rhétorique et de poétique, p.574.

² - *Ibid.* On peut d'ailleurs s'interroger, à partir de cette définition, sur la valeur *textuelle* de la laisse, simplement en repensant à la définition du texte telle que proposée par Harald Weinrich : “Un texte (...) peut être défini comme une suite signifiante de signes entre deux interruptions manifestes de la communication” (cité par J.-M. Adam, *op.cit.*, p.85).

En outre, les guillemets – marque d’ “hétérogénéité explicite”¹ qui encadrent, ou le plus souvent ouvrent sans les refermer, la grande majorité des versets persiens, parachèvent de renforcer cette confusion entre limite du verset et limite de la laisse. Souvent d’ailleurs, ces guillemets ne correspondent pas vraiment aux fonctions précises qu’on leur associe traditionnellement – autonymie, citation de discours, etc – si ce n’est qu’ils précèdent un énoncé censé être rapporté. En ce sens, les guillemets marquent une frontière entre au moins deux types d’énonciation sinon plus ; or cette mention d’un décalage dans la prise en charge énonciative est constante dans la poésie persienne. Elle est même quasiment systématique : dans la fameuse suite VI d’Exil, où sept longs versets sont marqués par l’épanaphore² de “Celui qui”, chacun des versets s’ouvre – sans être néanmoins refermé – sur des guillemets. Mais il n’y a aucun élément introducteur du discours, et le lecteur ne sait à quelle instance-émettrice rapporter l’ensemble de la suite. Ce n’est qu’à la fin que le supposé émetteur, sollicité par l’apostrophe “Etranger” et sans doute aussi par le syntagme apposé “Hôte précaire”, est vaguement identifié. Mais curieusement, les deux apostrophes ne sont pas typographiquement précédées de guillemets. Le texte se fait alors lieu de subversion des repères typographiques et conventionnels habituels : là où l’on serait en droit d’attendre un signe de “démarcation énonciative”³, il n’y en a pas. A l’inverse, certains versets, très courts, sont systématiquement ouverts sur des guillemets, avec une fermeture unique en finale de la suite : c’est le cas de la suite 5

¹ - J.-M. Adam, *op. cit.*, p.61.

² - L’épanaphore est une variété d’anaphore : elle “consiste en la reprise exacte, en la même place syntagmatique absolument initiale, des mêmes éléments” (M. Aquien et G. Molinié, *op.cit.*)

³ - A. Herschberg Pierrot, Stylistique de la prose, Belin, 1993, p.101.

de Vents III, où là encore, l'usage presque abusif des guillemets introduit une certaine confusion dans la perception des diverses énonciations se succédant dans le poème. Nous reviendrons, dans le chapitre suivant, sur les implications de ce système complexe de “ signaux critiques ”. Mais d'ores et déjà, il est possible d'établir un lien patent entre cette profusion de signaux introducteurs – qui semblent fonctionner comme autant de *vocatifs graphiques*, attirant l'attention du lecteur – et la polyphonie forte qui sous-tend la structure du poème persien, activant dans le texte un système de voix croisées dont l'effet est tantôt harmonieux tantôt perturbant. L'accumulation des guillemets à l'attaque du verset – « Tout un peuple muet se lève dans mes phrases, aux grandes marges du poème » écrit le poète dans Pluies V – serait ainsi de nature à redoubler la perception de ce principe polyphonique, tout comme elle renforcerait aussi la perception d'une unité générale du poème : le lecteur, appréhendant d'abord le poème visuellement, embrasse une totalité réunie par le retour régulier, non plus seulement des mêmes sons ou des mêmes lexies, mais de ce signal phatique que constituent les guillemets. Nouvelle subversion, typiquement persienne, et à la faveur de laquelle la “ raison ” polyphonique instaure une division de la laisse en voix – qui sont autant de versets. Ce type de composition, où le principe de flexibilité et de mobilité dialogique l'emporte sur le principe de clôture et de rigidité formelle, n'est pas sans permettre une association avec le thème musical de la fugue où le “ thème et ses imitations successives forment plusieurs parties qui semblent ‘se fuir et se poursuivre l'une l'autre’ (Rousseau)¹ ”. Dans l'exemple de la suite citée plus haut, le locuteur semble être parfaitement conscient du trouble susceptible d'être causé par cette multiplicité conjuguée de voix et de signaux phatiques au

¹ - Article « fugue », Petit Robert 1.

moyen desquels il “ signale ” son poème, puisqu’il invite au brouillage des repères ainsi qu’à la déviation subversive :

“ Et d’embrasser un tel accomplissement des choses hors de tes rives, rectitude,

(...)

“ Brouille-toi, vision, où s’entêtait l’homme de raison...

(...)

“ Je te licencierai, logique, où s’estropiaient nos bêtes à l’entrave.

(OC 227).

Ainsi, cette signalisation récurrente du texte par les guillemets peut être perçue comme corollaire à la tension phatique, actualisée par les apostrophes et les vocatifs, qui traverse rituellement les poèmes persiens. Au-delà d’un indice polyphonique, c’est aussi à un réajustement des concepts de verset et de laisse que nous appelons ces *signaux critiques*. Perturbant notre mode de réception traditionnel des guillemets, cet embrayage graphique systématique dans certaines suites invite à penser l’entrecroisement du poétique et du dramaturgique chez Saint-John Perse. Il constitue aussi, dans une certaine mesure, un indice de cohésion textuelle puisqu’il est soumis, ainsi qu’indiqué antérieurement, à une récurrence systématique qui a pour effet de produire une unification – du moins graphique, sinon polyénonciative – des versets. Les guillemets auraient, de ce fait, à peu près une fonction analogue à celle des “ procédés de continuité textuelle ¹” tels que « l’anaphore, la répétition,

¹ - A. Herschberg Pierrot, op. cit.

l'ellipse, la continuité thématique ». Cette fonction de désignation¹ d'un discours pris en charge par un locuteur x est renforcée, ainsi qu'on l'a montré, par une surdétermination phatique, comme si l'auteur – le concepteur graphique de la composition textuelle – voulait attirer l'attention du lecteur sur la spécificité discursive, démarcative, de l'énoncé précédé de guillemets. Si dans “le texte biblique”, les guillemets “font partie d'un système de signes diacritiques qui servent à démarquer le texte de ses gloses²”, dans le texte poétique persien, ils sont plutôt l'indice d'une valorisation de l'enchaînement énonciatif, dont ils ponctuent – du moins partiellement puisqu'il y a souvent une seule fermeture pour X ouvertures – les manifestations successives. Chaque occurrence de guillemets fonctionne alors comme une “mention” du principe dialogique en tant qu'alternance énonciative dénotant ainsi le rôle crucial de la transmission oratoire, de l'instauration du type dialogal dans ce genre de poésie et même tout simplement de la parole mise en scène, « *montrée* », exhibée. Finalement, les discours des différents locuteurs sont à envisager comme autant de maillons dans la chaîne discursive, chacune des instances en jeu dans l'énonciation – aussi bien les différents locuteurs que l'allocutaire ou éventuellement le lecteur – étant, à un moment où à un autre, signalée ou sollicitée. Ce mode de signalisation de ce que l'on suppose être à chaque fois une nouvelle émanation énonciative correspond aussi bien à une unification

¹ - Reprenant les travaux de Jacqueline Authier, A. Herschberg Pierrot signale le rôle de “signal de distance” des guillemets en français moderne. Dans un discours cité, les “paroles constituent dans l'énoncé “un corps étranger”, un objet ‘montré’ au récepteur ; elles sont ‘tenues à distance’ au sens où ‘on tient à bout de bras un objet que l'on regarde et que l'on montre’ (J. Authier, “paroles tenues à distance”, dans Matérialités discursives, Presses Universitaires de Lille, 1981, p.127). Dans la poésie persienne, cette “tenue à distance” est hypothétique : certes, les guillemets nous paraissent “montrer” le discours du ou des locuteur(s), mais la mise à distance n'est plus envisageable comme telle lorsque l'encadrement devient systématiquement fréquent. L'effet est donc plus celui d'une mise en relief de la polynonciation que d'une distanciation vis à vis des énoncés rapportés.

² - Ibid., p.101.

textuelle des sources d'énonciation – qui sont toutes “ rapportées ” de la même manière – qu’ une mise en exergue de la multiplicité énonciative dans son hétérogénéité infinie. Finalement, une telle démarche est de nature à aviver l'impression d'authenticité ou de sincérité qui se dégage des propos véhiculés dans les versets “ encadrés ” ou semi-encadrés, le discours direct étant “ en effet le plus ‘mimétique’ des trois discours ¹”. Parallèlement, et sur le plan formel syntaxique, la séquence initiée par des guillemets, accentuateurs de l'alinéa précédant le verset, peut tout aussi bien être une séquence courte, lapidaire :

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

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

“ L'odeur de forges mortes au matin empuantit les antres du génie.

(Vents I, 7, p.195).

qu'un passage plus développé, comparable à une “ strophe oratoire² ”, comme dans cette laisse de la suite 6 de Vents IV, où le gonflement amplificateur, les anaphores et les antithèses se conjuguent pour former une période cadencée :

...C'étaient de très grands vents sur la terre des hommes – de très grands vents à l'œuvre parmi nous,

Qui nous chantaient l'horreur de vivre, et nous chantaient l'honneur de vivre, ah ! nous chantaient et nous chantaient au plus haut faîte du péril,

¹ - *Ibid.*, p.112.

² - A. Ed. Chaignet, La Rhétorique et son histoire, F. Wieveg, 1888, cité par A. Herschberg Pierrot, op. cit., p.270.

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

(OC, 249)

Car il s'agit bien ici de période, selon les définitions conventionnelles qui ont été proposées pour identifier de façon précise ce phénomène. La description de cette notion a toujours été centrée à la fois sur la dimension rythmique et sur la composition syntaxique, et depuis la tradition latine jusqu'aux interrogations plus récentes sur la définition problématique du fait – “unité phrastique ou textuelle?”, pour reprendre les termes de J.-M. Adam – la période a souvent retenu l'attention des grammairiens et stylisticiens par les particularités de sa composition.

b/ La période.

Pour G. Molinié, la période désigne d'abord “une phrase”. Proposant d'adopter, dans l'intérêt d'une meilleure compréhension du concept, une perspective “large”, il la définit plus précisément comme “une unité de développement thématique, pourvue d'une certaine cohésion grammaticale et tendant à un englobement sous une unique architecture mélodique¹”. L'auteur rappelle ensuite le lien, par dérivation, entre le fait de l'amplification et la période : qui dit période dit forcément “expansions diverses, enchaînement de dépendances et de parallélismes, phénomènes complexes d'attente, de résolution et de relance”. Par ailleurs, la période se définit également par la relation qu'elle implique

¹ M. Aquien et G. Molinié, *op.cit.*

avec l'oralité : d'où l'importance de l'accentuation rythmique lors de son actualisation vocale.

Ce qu'il faut retenir d'une telle définition, c'est d'abord le caractère paradoxal du phénomène : la période est en elle-même une phrase, mais elle est constituée d'un ensemble de phrases qui s'enchaînent selon des articulations et des modes divers. D'autres chercheurs proposent de la connecter davantage à sa composante rythmique. C'est le cas de A. Herschberg Pierrot qui la décrit comme "une unité logique" en précisant que "c'est aussi, pour l'orateur une unité de souffle". Son point de vue, qui spécifie que "la période n'est pas une simple suite de propositions" mais que "c'est une forme de phrase complexe, définie comme une unité de syntaxe, de souffle et de sens" n'est pas sans rappeler la définition du texte formulée par M. Meyer : "Le texte est un tout, et non un simple assemblage de propositions indépendantes (et analysables comme telles) que l'on aurait mises bout à bout". La complexité signalée par A. Herschberg Pierrot a partie liée, en particulier, avec la composition oratoire de la période. Celle-ci est effectivement présentée comme "composée d'une partie ascendante, plus ou moins longue, la *protase*, et d'une partie descendante, l'*apodose*". Cette organisation a d'ailleurs déterminé des types de période, définis par le nombre de membres – phrases ou propositions – qui la constituent. On distinguera alors la période à deux membres, à trois membres ou encore – fait plus rare – à quatre membres. Cette dernière catégorie de période est appelée *carrée*, ou encore *tétragonale* : "une période tétragonale représente un modèle canonique d'organisation (...) du développement discursif. Elle se déploie sur quatre unités thématiques concaténées logiquement entre elles, selon des relations

rhétoriques diverses, chacun des quatre membres principaux étant susceptible de subdivision¹.

Le principe régissant le fonctionnement des composantes internes de la période semble être un principe d'équilibre, puisqu'il est évident que la notion d'harmonie rythmique, liée à celle du souffle, est indissociable de cette expansion particulière que représente la période. Selon J.-M. Adam, c'est le concept de rythme qui subsume les problèmes d'inachèvement structuraux liés aux propositions et aux phrases : “ le recours à la notion de rythme permet, avec la notion poétique de parallélisme, de dépasser le cadre de la phrase typographique [majuscule-point final] ”. Or cette aptitude au dépassement phrastique nous semble conjointe au rythme et à l'amplification, qui est justement un des modes fonctionnels de la période. On rejoint ici la problématique de la frontière entre phrase et texte, de même que celle des modalités d'“ empaquetage des propositions ”.

A ce propos, c'est le point de vue de J.-M. Adam² qui nous a le plus stimulés, lequel choisit de réviser la notion classique de *période* en relation étroite avec ses préoccupations concernant la définition du texte et de son aire spécifique. Sur le plan méthodologique, il propose de “ désigner par *période* et *parenthésage(s)* des modes d'empaquetage des propositions complémentaires et parfois distincts ”. Dans ce contexte, “ la période désigne un empaquetage propositionnel essentiellement rythmique (souligné par la syntaxe et la ponctuation) ; les parenthésages un empaquetage des propositions marqué explicitement par des

¹ - M. Aquien et G. Molinié, *op. cit.*, art. “Tétragonale”.

² - J.-M. Adam, Eléments de linguistique textuelle. Théorie et pratique de l'analyse textuelle, Liège, Mardaga, 1990, p.72.

connecteurs et des organisateurs ”. Certes cette définition, modernisée, reprend les éléments traditionnellement définitoires de la période. Cependant, l’intérêt de la perspective de J.-M. Adam réside dans le fait qu’il s’interroge sur les limites de cette pratique discursive telle qu’actualisée au plan écrit, et surtout il rappelle qu’il “ ne suffit pas qu’une phrase soit longue pour qu’elle soit composée de périodes ”¹.

Citant l’Art d’écrire de Condillac, il rappelle la double nécessité de l’harmonie rythmique et de l’unité sémantique (“ sens complet ”). La longueur de la période est certes sujette à variation, cependant l’équilibre de ses parties participe de l’excellence de sa composition et justifie de ce fait sa dénomination de “ période ”. Ainsi, certains éléments connecteurs peuvent perdre dans la période leur fonction syntaxique traditionnelle au profit d’une fonction rythmique, comme c’est le cas pour le “ et ” chez Flaubert ainsi que l’affirme Thibaudet dans sa “ Lettre à Marcel Proust sur le style de Flaubert ” (1920) : “ La conjonction *ET* n’a nullement dans Flaubert l’objet que la grammaire lui assigne. Elle marque une pause dans une mesure rythmique et divise un tableau ²”. Mais outre la nécessité d’un respect des canons de l’harmonie rythmique, c’est “ l’intérêt d’une définition de la période comme unité de composition textuelle, c’est-à-dire comme unité qui structure l’énoncé par-delà les limites de la syntaxe ”, tel que le soutient J.-M. Adam qui nous interpelle en relation avec l’écriture persienne. On peut dès lors s’interroger sur les composantes de la période telle que la pratique le poète dans les recueils : est-on véritablement face à un style *périodique*

¹ - *Ibid.*, p.75.

² - M. Proust, “A propos du *style* de Flaubert”, dans Sur Baudelaire, Flaubert et Morand, Bruxelles, Complexe, 1987 (1^{ère} éd. 1920), cité par J.-M. Adam, *op. cit.*, p.74.

ou s'agit-il parfois de style *coupé*? La disposition des éléments constitutifs de la période est-elle canonique ou subit-elle, chez Saint-John Perse, certaines distorsions ?

c/ Style périodique et style coupé.

La période est de longueur variable dans la poésie persienne. Elle peut couvrir une laisse, comme dans la deuxième section de *Strophe*, VIII *Etranger, dont la voile... :*

- “ Plus libre que la plume à l'éviction de l'aile,
- “ Plus libre que l'amour à l'évasion du soir,
- “ Tu vois ton ombre, sur l'eau mûre, quitte enfin de son âge,
- “ Et laisses l'ancre dire le droit parmi l'églogue sous-marine.

ou excéder la laisse pour intégrer le premier verset de la laisse suivante, ce qui a pour effet de produire un étalement, un dépassement dilatant de l'unité phrastique vers l'unité proprement textuelle de la suite :

- “ C'est la chrisme-marine qui sur vos grèves mûrissait
- “ Ce goût de chair encore entre toutes chairs heureuses,
- “ Et la terre écriée sur ses rives poreuses, parmi la ronce
avide et les roses vives
- “ De l'écume, nous fut chose légère et chose plus
dispendieuse

Que lingerie de femme dans les songes, que lingerie de
l'âme dans les songes ” (OC 322).

Ce qui est spécifique au texte persien, c'est la présence récurrente – héritée de la disposition traditionnelle du texte en vers - de la majuscule à chaque alinéa, et très souvent à chaque nouveau verset. Cette trace typographique n'est pas sans perturber la perception immédiate de la continuité phrastique dans l'énoncé ; le lecteur est d'abord réceptif à l'alignement régulier de ces majuscules sur l'espace de la page. Cette concaténation verticale propose ainsi un angle de perspective qui est en décalage avec l'angle de vue habituellement requis pour la perception de phrases dans un texte non versifié. Là, sans doute, réside la richesse de même que l'hétérogénéité du poème persien : on est à la fois face à un système de repérage graphique propre au vers classique, et à un mode de traitement textuel dont l'unité est la proposition. L'interaction des deux types d'indices systémiques produit un texte assez étrange, comme si la période avec ses “ empaquetages propositionnels ” était décomposée afin de subir une redistribution selon une composition versifiée - une “ ligne-vers ” - .

Dans d'autres poèmes, la période est à l'inverse ramassée en une laisse très longue, sans qu'il y ait d'alinéas ni de retour à la marge. Le texte est alors disposé en compactage, parfois en une unité exagérément amplifiée où les énumérations hétéroclites s'enchaînent, produisant au final une vision d'enchevêtrement extrême. Le meilleur exemple est représenté par la suite X d'Anabase, ou encore, mais selon une disposition plus aérée, dans la suite VI d'Exil :

“ ha ! toutes sortes d'hommes dans leurs voies et façons :
mangeurs d'insectes, de fruits d'eau ; porteurs d'emplâtres, de

richesses ! l'agriculteur et l'adalingue, l'acuponcteur et le saunier ; le péager, le forgeron ; marchands de sucre, de cannelle, de coupes à boire en métal blanc et de lampes de corne ; celui qui taille un vêtement de cuir, des sandales dans le bois et des boutons en forme d'olives, celui qui donne à la terre ses façons ; et l'homme de nul métier : (...)

(Anabase X)

Dans l'étude qu'elle consacre à la métrique de Pindare, Françoise E.E. Henry évoque à propos de l'assemblage des vers grecs deux modes qui semblent avoir une certaine analogie avec les modes persiens de composition strophique. Elle distingue dans la métrique grecque les deux modes suivants :

« - la *série stichique*, fondée sur la succession, en mouvement continu jusqu'à épuisement de la matière à traiter, de stiques de la même espèce (ainsi en est-il de l'Illiade et de l'Odyssée ou des parties parlées du théâtre) ;

« - la *série strophique*, résultant de la réunion de vers libres dans un ensemble qui forme un tout se suffisant à lui-même sur le plan métrique ; le poème peut alors être conçu comme une suite de strophes ayant le même schéma métrique (...) ou comme une suite de triades, métriquement identiques, la triade étant formée d'une strophe et d'une antistrophe de même schéma métrique, et d'une épode de schéma métrique différent, mais apparenté (...) ».

On voit bien, d'après ce rappel de structures propres à la métrique grecque, que ces modes de distribution des “ vers ” ou des strophes ont

fort bien pu laisser des traces dans l'esprit de Saint-Leger Leger, alors jeune traducteur des *Pythiques* de Pindare (entre 1904 et 1909).

Dans l'extrait précité d'Anabase X, il est aisé de reconnaître que l'impression de longueur suscitée par les accumulations est redoublée par les accélérations rythmiques qui sous-tendent le poème. D'ailleurs l'interjection liminaire remplit à cet égard une fonction précise : elle concrétise l'élan oratoire qui prépare à l'expansion syntaxique, et particulièrement aux séries d'appositions qui déclinent le thème premier des "sortes d'hommes". L'amplification est ainsi pourvue d'un embrayeur oratoire ("ha !"), d'une apostrophe puis d'une cascade de séquences appositives, bientôt relayées par la série de pronoms démonstratifs suivis de la proposition relative ("Celui qui"). Aux antipodes d'énoncés de type situatif tels que le lecteur peut les rencontrer dans *Images à Crusocé* :

" Il est dans l'odeur grise de poussière, dans la soupente du grenier".

(*Le Parasol de chèvre*, OC 17).

il y a ces enchaînements anaphoriques représentent le prototype des "séries homologiques" telles que les décrit Madeleine Frédéric, renvoyant aux études de Roger Caillois et d'Albert Henry sur le sujet. Mettant en relief le caractère ouvert de ces ensembles à l'architecture complexe, elle en souligne à la fois l'autonomie et la cohésion syntaxique, distinguant même entre l'énumération proprement dite – d'ailleurs pratiquée dans le verset précédant l'ensemble dont est extrait le passage précité – et la série homologique : " Alors que l'énumération

était répartie sur plusieurs versets, la série homologique est concentrée en un verset unique¹”. Une telle concentration doit être associée à une accentuation du principe d’amplification, même si la série des “Celui qui” est ordonnée en asyndètes, sans qu’il y ait donc de réelle coordination – sauf en de rares endroits où l’on a “et celui qui” - entre les propositions. En effet, les liens unissant les différentes expressions périphrastiques constitutives de la série homologique ne sont pas vraiment des “liens hiérarchiques de dépendance, liens marqués morpho-syntaxiquement²”. Les propositions sont plutôt juxtaposées, séparées par un élément de ponctuation moins marquée que le point (virgule ou point virgule). Le problème est donc bien de distinguer entre style périodique et phrase longue, ou phrase complexe, ainsi que procède Condillac³. Si les “ouvrages de rhétorique définissent la période comme une phrase complexe dont l’ensemble seul forme ce qu’ils appellent ‘un sens complet’”, on voit mal comment l’extrait de la suite X d’Anabase pourrait être identifié comme un exemple de *style périodique*. En fait, il s’agirait plutôt de *style coupé*, celui-ci se définissant comme un “style qui utilise essentiellement des unités brèves et des propositions sans liaison syntaxique entre elles⁴”. Les deux sortes de style alternent d’ailleurs souvent chez Saint-John Perse, où la juxtaposition lapidaire et sans jointure de propositions courtes est autant pratiquée que le déploiement illimité d’expansions prolongeant et déclinant à l’infini une image préalablement émise :

¹ M. Frédéric, La répétition et ses structures dans l’œuvre poétique de Saint-John Perse, Gallimard Nrf, Publications de la Fondation Saint-John Perse, 1986, p.179.

² - J.-M. Adam, *op. cit.*, p.73.

³ - *Ibid*, citant Condillac, Art d’écrire.

⁴ - J. Gardes-Tamine Tamine et M.-A. Pelizza, *op. cit.*, p.178.

“ Relations faites à l’Edile ; confessions faites à nos portes... Tue-moi, bonheur !
(Exil, Pluies IV, OC 144).

“ - Se hâter ! Se hâter ! Parole du plus grand Vent ! ”
(Vents IV, 5, OC 247)

Terre arable du songe ! Qui parle de bâtir ? – J’ai vu la terre distribuée en de vastes espaces et ma pensée n’est point distraite du navigateur.

(Anabase X, OC 114).

Même si l’on “ peut concevoir des périodes en style coupé ¹”, ces derniers exemples donnent bien plus l’impression d’appartenir au style coupé qu’au style périodique. Selon G. Molinié, la phrase en style coupé peut admettre des “ coordinations explicites ” entre ses unités constitutives, “ avec une nette préférence des parallélismes aux dépendances ”. Ainsi, la période pourra “ même être composée de plusieurs ‘sous-phrases’ syntaxiquement autonomes, *coupées* les unes des autres, selon un système généralement parataxique et fort peu hypotaxique ²”.

Ce que l’on retiendra de ces précisions, c’est d’abord le fait qu’il n’y a pas d’incompatibilité formelle entre la période et le style coupé, ce qui suppose tout de même une conception relativement ouverte de la définition de la période. G. Molinié suggère même une position intermédiaire désignée par “ style coupé modéré ” et qui

¹ - M. Aquien et G. Molinié, *op. cit.*, p.103.

² - *Ibid.*

intégrerait « quelques faits de subordination, et beaucoup de coordination explicite ». C'est cette flexibilité du concept de *période* que nous retiendrons, surtout lorsqu'elle est appliquée à un texte aussi "hybride", aussi hétérogène que le texte persien, où narratif, descriptif et dialogique se combinent parfois de manière très dense. Car il est clair que le poème persien, même s'il cultive souvent la tournure périodique, est souvent aussi constitué d'éléments propositionnels sinon courts, du moins entrecoupés par une ponctuation plus ou moins marquée. Pour illustrer ces deux tendances – coupée et amplificatoire – nous avons choisi deux passages assez représentatifs, l'un extrait d'*Exil*, l'autre de *Pluies* :

“ Le nitre et le natron sont thèmes de l'exil. Nos penses courent à l'action sur des pistes osseuses. L'éclair m'ouvre le lit de plus vastes desseins. L'orage en vain déplace les bornes de l'absence.

(*Exil* VII, OC_137)

“ Nous n'en finissons pas de voir traîner sur l'étendue des mers la fumée des hauts faits où charbonne l'histoire,

Cependant qu'aux Chartreuses et aux Maladreries, un parfum de termites et de framboises blanches fait lever sur leurs claies les Princes grabataires :

“ J'avais, j'avais ce goût de vivre chez les hommes, et voici que la terre exhale son âme d'étrangère... ”

(*Pluies* V, OC 147)

Les choix d'organisation syntaxique et textuelle sont donc largement subordonnés au principe poétique et à la stratégie thématique et

langagière (lexicale, sémantique, phonique) qui le manifeste à travers l'œuvre. Les modes d'extension phrastique abondent, comme nous l'avons vu : ils touchent aussi bien les structures nominales, verbales que relatives ou complétives et se nourrissent des combinatoires figurales qui assurent le déploiement des séquences. Ainsi la périphrase (telle que dans les longues suites dominées par les “*Celui qui...*”), la comparaison, l'apostrophe – qui régénère la motivation phatique du discours du locuteur et donc relance l'élan textuel – ou encore l'exposition, qui est en fait “la plus puissante figure d'amplification¹” et sur laquelle on reviendra lorsque sera abordé le volet rhétorique de l'amplification. Dans sa présentation des modalités spécifiques à l'exercice du portrait, J. Gardes-Tamine rappelle quelles sont, “selon Geoffroy de Vinsauf... les figures qui sont utilisées pour construire une amplification (...) : l'*interpretatio* (synonymie) et l'*expositio*, exposition, cette répétition des significations selon laquelle on dit la même chose en variant l'expression, la périphrase, la comparaison, l'apostrophe, la prosopopée, la digression, l'*oppositum* et la description dont le portrait est un cas particulier²”. Sans aller jusqu'à systématiser l'investissement de ces figures dans l'exercice de l'amplification tel qu'on peut l'appréhender à travers la poésie persienne, il demeure néanmoins indéniable que certaines figures y jouent un rôle de premier plan.

Pour compléter l'analyse de la période dans la poésie persienne, il est nécessaire de prendre en compte les modalités de hiérarchisation des propositions à l'intérieur de la phrase. Nous en avons retenu essentiellement deux : l'une contraignant le verset dans une continuité

¹ - M. Aquien et G. Molinié, *op. cit.*

² - J. Gardes-Tamine, *La Rhétorique*, A. Colin, 1996, p.163.

compacte, en une longueur exceptionnelle, sans retour à la ligne – à l’image des suites X d’Anabase et VI d’Exil citées plus haut. L’autre serait plutôt une modalité de composition mieux distribuée sur la laisse, plus aérée, avec enchaînement de versets courts et aisément repérables en tant que tels. Dans les deux cas, la présence de la période peut être attestée ; c’est seulement le mode de répartition des propositions qui subit la contrainte du “ retour métrique ”. Ainsi, lorsque le verset est court et nettement délimité, du fait de sa démarcation singulière, la perception de la période – qui est une perception *nombreuse* - est quelque peu faussée, comme si la présentation métrique, avec l’isolabilité du vers qu’elle implique, parasitait la perception périodique. A l’inverse, lorsque le verset est long – parfois même très long – la linéarité isométrique des segments phrastiques diminue chez le lecteur l’aptitude à la perception du verset en tant que tel pour y substituer une plus grande attention au groupement syntaxique, comme si l’unité textuelle l’emportait sur la présence de l’unité métrique. Dans ce dernier cas de figure, la dimension narrative du poème émerge souvent de manière évidente, trouvant dans le mode linéaire ininterrompu un cadre propice au développement d’une “ histoire ” :

“ Et il y eut aussi cette sirène des usines, un peu avant la sixième heure et la relève du matin, dans ce pays, là-haut, de très grands lacs, où les chantiers illuminés toute la nuit tendent sur l’espallier du ciel une haute treille sidérale : mille lampes choyées des choses grèges de la neige... De grandes nacres en croissance, de grandes nacres sans défaut méditent-elles leur réponse au plus profond des eaux ? – ô toutes choses à renaître, ô vous toute réponse ! Et la vision enfin sans faille et sans défaut !...

(Neiges II, OC 158)

Ici, l’allure de récit du passage est incontestable, même si vers la fin du verset le redoublement épanaphorique et vocatif, de même que les modalités interrogative et exclamative insèrent l’élément lyrique dans l’ensemble. Par ailleurs, il nous semble que l’amplification dans cet extrait repose sur la pratique périodique : le déploiement hyperbolique des multiples composantes du paysage représenté mime en fait l’amplitude de la vision panoramique – voire cosmique – qui est proposée. Le verset est complexe en ce qu’il comporte à la fois une donnée narrative fondée et une donnée descriptive – la description déviant vers une métaphore *in praesentia* de type appositif qui sublime la représentation initiale – *mille lampes*. On est donc, une fois de plus, confronté à l’hétérogénéité des genres : hétérogénéité constitutive des “genres de discours”, définie “par Bakhtine comme une caractéristique du langage humain¹”. Dans notre perspective spécifiquement poétique, cette hétérogénéité est plutôt le fait de l’interaction des genres à l’intérieur de ce genre englobant qu’est le poétique. Dans la typologie de séquences² qu’il propose - “six types de structures séquentielles de base” - J.-M. Adam réserve un sort particulier au type poétique, qui n’est pas intégré dans les modèles basiques représentés par les structures “narrative, injonctive-instructionnelle, descriptive, argumentative, explicati[ve] et enfin conversationnel[le] – dialogal[e]³”. C’est alors qu’il propose de considérer le poétique, “avant tout, [comme] un mode de planification qui vien[drait] se superposer à une séquentialité d’un des

¹ - J.-M. Adam, *op. cit.*, p.90.

² - « *Un texte est une structure hiérarchique complexe comprenant n séquences (...) de même type ou de types différents* », *ibid.*, p. 91.

³ - *Ibid.*, pp.87-89.

six types précédents”. Puis il affine sa réflexion en ajustant cette perspective de *superposition* : “ Plutôt qu’à une superposition, il semble qu’on ait affaire, la plupart du temps, à un double travail : travail de la séquentialité “ d’origine ” par la mise en texte poétique et travail de la syntaxe par la prosodie ”. Un tel ajustement présente l’avantage d’éviter les définitions traditionnelles qui mettent aux prises l’évaluation du poétique par rapport à la prose, la poésie étant toujours menacée d’être réduite à l’équation faussement additionnelle : Poésie = prose +... La problématique relève donc ici du mode de gestion au sein de ce « sur-code »¹ qu’est le poétique des autres types séquentiels : ou comment le texte poétique intègre-t-il les genres narratif, descriptif ou dialogal ? La complexité de la structure textuelle vient ainsi se lester d’une complexité d’un autre type, liée aux genres. Si dans la poésie moderne, le “ conflit mètre-syntaxe agit (...) comme un opérateur de déstructuration syntaxique ”², qu’en est-il des interactions génériques à l’intérieur même du poème ? Ce surcroît d’hétérogénéité est-il de nature à grever la densité poétique, ou est-il plutôt susceptible d’assurer davantage l’originalité du poème, dont la teneur spécifique procède justement de ces distorsions et de ces interférences cumulées ? A ce niveau se pose le problème de l’imbrication du narratif et du poétique dans la poésie persienne, imbrication très représentative du style de Saint-John Perse. Un des points communs unissant les deux modalités est sans doute le *gestus* amplificatoire, ce mouvement expolitoire qui se fonde aussi bien sur des figures de répétition, d’équivalences lexicales ou phonétiques que sur un “ étalement discursif ” du thème du récit – et du poème. Dans Poésie et récit, Dominique Combe propose de considérer le

¹ - Jean Cohen, Le Haut Langage. Théorie de la poéticité, Flammarion, coll. “Nouvelle Bibliothèque Scientifique”, 1979, p.29.

² - *Ibid.*, Ch.II, “La Totalisation”, p.116.

“déplacement de l'épique vers le roman comme une preuve de l'incompatibilité du vers avec la matière et la forme épiques – avec le récit et la description, principalement”. Reprenant la réflexion de Hegel (telle que menée dans Esthétique), il rappelle que celui-ci “définit l'épopée comme la poésie ‘qui décrit, sous la forme d'un large déroulement poétique, une action totale, ainsi que les caractères d'où elle découle’ (...)”. L'auteur précise que dans la conception hégélienne telle qu'exprimée ici, la ‘description’ selon un ‘large déroulement poétique’ semble s'apparenter à la narration¹”. Dans Saint-John Perse, cette architecture du “déroulement” est aussi bien au service de l'élan lyrique que de la construction du narratif. Elle est de surcroît armée par un vocabulaire de la “glorification perpétuelle sans cesse affirmée²”. D'ailleurs, l'amplification n'est-elle pas la principale procédure rhétorique du genre de l'éloge, qui joue sur l'intensification hyperbolique des traits de vertu ? M. Patillon évoque pertinemment cet aspect en relation avec le lieu de la *grandeur*: “Au lieu commun de la grandeur se rattache le procédé stylistique de l'amplification, dont les modes privilégiés sont l'analyse de l'objet dans ses détails, la combinaison, l'accumulation, la mise en évidence de la difficulté, de la rareté, la comparaison³”. L'on ne peut dans ce contexte que repenser à l'identification aristotélicienne du pôle d'action de l'amplification. En effet, Aristote affirme, dans le Livre premier de sa Rhétorique (Chapitre IX, § XXXIX) que “l'amplification a sa raison d'être dans les louanges ; car elle s'occupe essentiellement de la supériorité ; or la supériorité fait

¹ D. Combe, Poésie et récit. Une rhétorique des genres, Corti, 1989, p.154. C'est nous qui soulignons.

² - Alain Bosquet, Verbe et Vertige. Situations de la poésie, Hachette, 1961, p.139 (Ch. IV, “*Saint-John Perse ou la rhétorique rédemptrice*”)

³ - M. Patillon, Eléments de rhétorique classique, Nathan, 1990, p.45 (Ch.2. “*L'argumentation*”).

partie des choses belles ”. Nous reprendrons au moment d’aborder le volet rhétorique de l’amplification cette notion de grandeur liée à l’éloge.

Le mouvement amplificateur ou expolitoire est donc commun au récit dans sa progression logique (et donc à la description, puisque, de toute manière, “ il n’existe pas de récit sans description ¹”) et au poème qui, bâti sur une composition périodique, met en jeu des procédés rythmiques d’amplitude. Comme on l’a déjà vu, c’est précisément cette traction rythmique qui, associée à des processus spécifiquement rhétoriques, va faire passer de la “ phrase typographique ” au texte. Cette composante rythmique de la période doit absolument être mise en relief. On se souvient que dans les notes qui accompagnent la traduction des *Pythiques* de Pindare par Alexis Saint-Leger Leger, celui-ci émet la recommandation suivante : “ En lisant, ne jamais perdre de vue l’exigence du lyrisme d’aparat : l’épinicie est chantée ou plutôt *incantée* par un *Chœur*, qui souvent danse en même temps ²”. La période est ainsi, chez Saint-John Perse, très souvent le corps, l’armature syntactico-rhétorique sur laquelle va se greffer la musicalité rythmique. B. Dupriez dans son Gradus souligne à propos de la période que le “ groupement et l’ordonnance logique des idées ou des faits [...] sont mis en relief tant par la structure grammaticale que par le rythme³”. Soulignant le parallèle entre période grammaticale et période musicale, J.-M. Adam quant à lui reprend la remarque de Marmontel :

“ Le mot de période en fait de musique est aussi usité qu’en parlant d’éloquence : les bons écrivains et les hommes instruits

¹ - J.-M. Adam, *op. cit.*, p.90

² - Françoise E. E. Henry, Saint-Leger Leger traducteur de Pindare, Gallimard Nrf, Publications de la Fondation Saint-John Perse, 1986, p.65.

³ - B. Dupriez, Gradus, 10/18, UGE, 1984, cité par J.-M. Adam, p.76.

n'appellent pas autrement le cercle que décrit un chant dont les parties se développent et se referment dans un dessein régulier et fini ¹".

Une telle analogie n'est pas sans rappeler le schéma de l'ode lyrique grecque – strophe, antistrophe et épode -, organisation reprise en thème dans Amers par le poète. L'accent ici est porté sur le motif mélodique qui redouble le motif thématique dans son actualisation phrastique. Sans nécessairement reprendre les différentes combinaisons périodiques – à deux, trois ou quatre membres – il s'avère indispensable d'effectuer un recentrage de la notion de période d'une part relativement à ce mode d'investissement de l'espace typographique par la " ligne-vers ²" - cette interférence du vers et de la phrase *linéaire* – et d'autre part par rapport à l'amplitude rythmique consécutive à l'amplification phrastique. Il paraît évident ici que l'effet d'éloquence oratoire est le produit commun d'un travail sur le plan syntaxique rythmique et d'une exploitation très poussée des ressources rhétoriques.

II/ Le travail de l'amplification : de la structuration syntactico-rythmique à l'exercice rhétorique.

Comme on l'a vu antérieurement, flux narratif et flux dialogal s'allient – par contiguïté ou interférence – dans le texte persien et " font " souvent l'amplification. L'importance du travail de gonflement, d'allongement des groupes nominaux au moyen d'appositions ou de compléments déterminatifs est à mettre en relation, en particulier, avec la fréquence de ce type de syntagme chez Saint-John Perse : l'amplification du groupe nominal apparaît alors comme une résultante naturelle du

¹ - J.-M. Adam, *op. cit.*, p.76.

² - F. E. E. Henry, *op. cit.*

“ nominalisme ¹” persien. Elle en serait une variation sur le groupe syntaxique : “ le nom étant le fondement de la phrase persienne, c’est autour de lui que s’agglutinent bien des fonctions ”, comme l’écrit P.-M. Van Rutten². Que ces groupes nominaux soient binaires ou ternaires, ils sont très souvent le lieu d’une redondance, d’un enrichissement du sens fondé sur un développement syntaxique et prosodique, mais surtout associé au ressassement d’une même image, d’une proposition initiale unique. On retrouve ainsi la définition même de l’expolition, qui consiste dans le développement étendu d’une “ information unique ” (Molinié). De ce fait, le principe d’expansion redondante – citons aussi l’épizeux, ou conduplication, qui désigne les “ groupement contigus de mots ou de groupes de mots ³” - est aux antipodes de la ‘*loi d’informativité*’ qui proscriit les tautologies ⁴”. C’est peut-être d’ailleurs ce culte de la répétition, sous sa forme lexicale ou phonique, ou encore syntaxique, qui peut constituer le trait prégnant de la poésie persienne, de ce style oratoire dont les marquages phoniques, le balisage rythmique et certains choix rhétoriques – comme la figure de l’inversion – en font un style à mi-chemin entre le texte écrit et le discours déclamé oralement. On peut aussi se demander si ce n’est pas cette propension à l’amplification exagérée, qui peut vraiment se définir comme “ un procédé d’expansion sonore et scripturaire entièrement volumétrique ” (Molinié), qui fait que l’inflexion narrative souvent perceptible dans le texte persien est “ déviée ” en quelque sorte de sa trajectoire, de son intention première : *poétisée*. Abordant le problème de la phrase narrative chez Saint-John Perse, P. Van Rutten émet un certain nombre de remarques. Bien qu’il en

¹ - P.M. Van Rutten, *Le Langage poétique de Saint-John Perse*, p.80.

² - P.-M. Van Rutten, *op. cit.*, p.147/148.

³ - M. Aquien et G. Molinié, *op. cit.*

⁴ - J. Cohen, *Le Haut Langage. Théorie de la poéticité*, Flammarion, coll., “*Nouvelle Bibliothèque Scientifique*”, p.100.

relève la fréquence dans l'œuvre persienne, il hésite cependant à présumer de son importance. En fait, selon lui, "il est plus question de l'observation d'une action que cette action elle-même". Il déclare en particulier que les "phrases narratives sont chez Perse des incidents qui éclairent un thème mais ne le constituent pas¹". Cependant, ne peut-on pas envisager l'existence dans la poésie persienne d'un "narratif revisité", c'est-à-dire d'une modalité narrative qui s'appuierait sur d'autres structures que le moule traditionnel de la phrase narrative ? N'y aurait-il pas du moins des formes narratives intégrant le "regard qui se déplace²", et qui ne nous semble pas si incompatible avec la définition même du récit ? A ce point de l'analyse c'est la notion de *genre* qui nécessite d'être évaluée, dans les recoupements qu'elle génère dans le champ du texte, particulièrement dans le champ si réservé, si exclusif du poétique...

L'analyse initiée par Françoise E. E. Henry de la traduction de Pindare par Saint-John Perse a permis de dégager des faits essentiels pour une meilleure appréhension des mécanismes scripturaux chez le poète de Vents. Dans l'étude du langage qu'elle lui consacre, F. Henry relève des faits assez importants, qui peuvent être pertinemment mis en relation avec la technique d'écriture pratiquée dans les poèmes. C'est ainsi qu'elle constate d'abord que dans la traduction des Pythiques, Saint-John Perse a tendance à forcer le trait, c'est-à-dire, par exemple, à accentuer dans sa traduction l'expansion des groupes nominaux³. Plus encore, la commentatrice dénote formellement, qu' "il y a, dans la traduction de

¹ P. Van Ruten, *op. cit.*, p.173.

² *Ibid.*, p.175. "Mais il est visible que le poème n'est pas présenté comme un récit; c'est bien plutôt un regard qui se déplace sans que l'on se rende toujours compte du changement spatial ou temporel de l'observateur. »

³ - F.E.E. Henry, *op. cit.*, p.170.

Saint-Leger Leger, une assez nette amplification du ton, un certain *apparat* lyrique : le soulignement de l’invocation par l’emploi de l’interjection, relayée par la tournure exclamative, la formule présentative et la reprise anaphorique en début d’antistrophe en sont les aspects les plus apparents¹. Citant à titre d’exemple la substitution du terme “immortelle” à l’adjectif plus adapté au mot grec d’origine – mais moins pompeux – “inépuisable”, l’auteur de l’étude conclut à une volonté de “solennité” dans l’écriture, caractère, poursuit-elle, “que les Anciens reconnaissaient au rythme dactylo-trochaïque, qui est précisément celui de Pindare dans cette ode”. S’interrogeant sur le pourquoi d’une telle démesure amplificatrice – “comment expliquer ce renforcement général de la structure et du ton de l’œuvre dans la traduction de Saint-Leger Leger?” - elle aboutit finalement à l’hypothèse selon laquelle le traducteur aurait cherché à rehausser le ton un peu trop discret à son goût de Pindare, achevant de donner à la manière amplificatoire la coloration asianiste qui lui est traditionnellement associée : “En fait, cette amplification générale pourrait être une réaction, en partie inconsciente, à ce caractère de Pindare dont Saint-Leger Leger écrit qu’il “est harmonieux et modéré, terriblement continent ; assis entre les parfaits des siècles sans âme” (lettre à G. Frizeau, 17 janv. 1908). Le jugement est sans appel : Saint-Leger Leger – et *a fortiori* plus tard Saint-John Perse – est catégoriquement rétif à cette forme de “tiédeur” pindarique. L’on ne peut, dans ces conditions, qu’approuver F.E.E. Henry lorsqu’elle propose d’interpréter cette traduction comme “une transposition d’un ton mineur

¹ - *Ibid.* p.155.

à un ton majeur ¹”. Pour Saint-John Perse, qui exploite systématiquement “ toutes les ressources de la rhétorique classique : anaphore, épizeuxis, paradiastoles, paronomases, parenthèses (...) ²”, le sens de l’écriture est sans nul doute celui d’un essor, d’un élan “ explicatif ”, déployant. D’ailleurs, le très jeune poète qui traduit le grand lyrique grec le clame, qui écrit dans un commentaire définissant le mode de composition des odes lyriques : “ C’est toujours l’explicatio, le développement, élargi du *mot* au thème : jaillissant du mot, elle est l’énumération, l’indéfinie ressource de l’apposition [...] ”.³ L’amplification s’affirme dès cette époque du poète-traducteur (1904) comme un mode à la fois syntaxique et rhétorique essentiel. Impliquant des types de structurations syntagmatiques, phrastiques mais aussi textuels, cette figure définit également un modèle de progression du poème et elle est donc, à ce titre, instigatrice d’une dynamique lexico-sémantique, textuelle et rhétorique.

A/ La progression textuelle.

Comment est assurée la progression textuelle dans le poème persien, et ce à partir des différents modes d’amplification pratiqués ? Nous avons antérieurement passé en revue les diverses manières de dilatation des groupes syntaxiques ou de la “ proposition noyau ” (J. Gardes-Tamine/ M.A. Pellizza, 1998). Le rôle de l’apposition, elle-même explicitée et tissée à l’infini au moyen d’un appareil lexical et figural (périphrases) complexe, n’est plus à démontrer. En outre, le parallèle que

¹ - *Ibid.*

² - P. Van Rutten, *op. cit.*, p.176.

³ - cité par F.E.E. Henry, *op. cit.*, p.162.

nous avons voulu établir entre la traduction de jeunesse et le travail du poète mûr a confirmé l'importance de ce geste amplificateur :

“ Enfin les hommes de science – physiciens, pétrographes et chimistes : flaireurs de houilles et de naphtes, grands scrutateurs des rides de la terre et déchiffreurs des signes en bas âge ; lecteurs de purs cartouches dans les tambours de pierre, et, plus qu'aux placers vides où gît l'écaille d'un beau songe, dans les graphites et dans l'urane cherchant le minuit d'or où secouer la torche du pirate, comme les détrousseurs de Rois aux chambres basses du Pharaon ”.

(Vents III, 2, OC 220)

Dans ce dernier extrait, la concaténation toujours plus poussée des syntagmes en apposition est manifestée par la signalisation typographique marquant la juxtaposition. Par ce moyen se trace toute une *topographie amplificatrice*, une stratification de hiérarchies propositionnelles engageant elles-mêmes des hiérarchies hypéronymiques. Par un mouvement classificateur de plus en plus accentué, le texte élabore des réseaux en gigogne où chaque embranchement nouveau pose une nouvelle relation par rapport à l'élément antécédent : “ hommes de science ” est l'hypéronyme de “ physiciens, pétrographes et chimistes ”, laquelle tournure – tout en étant l'hyponyme de la précédente – suscite à son tour une définition périphrastique : “ flaireurs de houilles et de naphtes, (...) ”. Davantage qu'une typologie des modalités strictement syntaxiques de l'amplification, ce sont les modèles de progression qu'elle instaure qui nous paraissent pertinents pour une meilleure appréhension de la cohésion du poème persien. C'est précisément ce mode de progression

textuelle, qui peut se fonder sur un jeu d'emboîtements hypéro/hyponymiques, mais qui peut également revêtir d'autres formes, que nous avons assimilé au modèle phyllotaxique¹. Ce modèle, inspiré d'un schéma de croissance botanique, nous semble très souvent assurer dans l'écriture persienne l'évolution et surtout la cohésion textuelle. Il est, de par la perfection proportionnelle qu'il induit, un marqueur de la prééminence du souci architectonique dans la composition du poème, de cette exigence constante d'une disposition à l'armature parfaite. Phyllotaxie... ou *philotaxie* ? Le principe moteur est en tout cas, dans les deux notions, celui d'une organisation fortement régulée, d'une syntactique quasi numérique du texte dans ses subdivisions, même si cette régulation n'est pas avouée. En outre, cette cohésion formelle déterminée par une composition exemplaire est aussi assurée par d'autres facteurs. Ainsi, des figures telles que la dérivation, le polyptote, la diaphore (l'antanaclase), la paronomase ou encore la paradiastole - qui consiste à introduire des nuances ou des précisions, par l'apposition ou l'incise - apparaissent à plusieurs reprises comme des procédés névralgiques de l'amplification : c'est par elles que le réseau peut étendre sa toile et se développer :

“Et du pays des bûcherons descendent les fleuves sous leurs bulles, la bouche pleine de limaille et de renouée sauvage.

Et la beauté des bulles en dérive sur les grands Livres du Déluge n'échappe pas aux riverains. Mais de plus hautes crues en marche vers le large descendent, rang sur rang, les degrés de mon chant – au bruit des grandes évacuations d'œuvres mortes de ce siècle...

¹ - M. Neveux, H.E. Huntley, Le nombre d'or. Radiographie d'un mythe, suivi de La divine proportion, Seuil, 1995, “*La phyllotaxie*”, p.310.

(Vents II, 3, OC 206).

Ces “crués en marche vers le large” sont ici une variation hyperbolique des “fleuves” et des “bulles”, et les “degrés” du chant renvoient, dans une large mesure, aux jointures architectoniques, à ces paliers – points nodaux que ne sont pas toujours d’ordre syntaxique mais prennent souvent appui sur des systèmes de redondance ou de répétition synonymique – à partir desquels le verset s’agrandit. Le texte fonctionne ainsi de manière à ce qu’un terme *x* soit repris (comme tel ou modulé selon une inflexion déterminée contextuellement) dans le verset ou la laisse suivante. Le “ton d’une modulation nouvelle” que le narrateur de Vents II veut apprendre a sans doute partie liée avec cette vectorisation organisée de la *période* ou de la phrase amplifiée. Dans l’extrait ci-dessous, le réseau amplificateur s’appuie en particulier sur les termes du champ sémantique de l’écriture / sceau : les termes “œuvres”, “feuille”, “écriture”, “schistes”, “textes”, “sigillée” sont autant de balises fondatrices, et organisatrices de l’amplification :

“ Nous passons, et nos ombres... De grandes œuvres, feuille à feuille, de grandes œuvres en silence se composent aux gîtes du futur, dans les blancheurs d’aveugles couvaisons. Là, nous prenons nos écritures nouvelles, aux feuilles jointes des grands schistes...

(...)

Et les terres rouges prophétisent sur la coutellerie du pauvre. Et les textes sont donnés sur la terre sigillée. Et cela est bien vrai, j’en atteste le vrai. Et vous pouvez me dire : Où avez-vous vu cela ?... Plus d’un masque s’accroît au front des hauts calcaires éblouis de présence ”.

(Vents II, 6, OC 214).

Ici, la fonction poétique vient redoubler le thème initial de l'écriture, ce qui n'est pas nouveau chez Saint-John Perse, où le "message se trouve (...) en permanence doublé par une référence au médium qui le véhicule : le langage¹". La pulsation décisive du texte est donnée par cette chaîne lexicale de rappels, de reprises et d'échos, dont un des effets est d'assurer une flexibilité au verset : on a souvent parlé des répétitions intratextuelles, mais il faudrait également, pour être fidèle à la complexité de l'oeuvre persienne, tenir compte de ces "macro-anaphores" que l'on retrouve d'un recueil à l'autre, termes ou tournures repris d'une oeuvre à l'autre et qui élargissent ainsi ce principe du modèle phyllotaxique. En ce sens, on pourrait se demander si ce modèle n'autorise pas une forme d' "estuarisation" du poème, dans la mesure où il favorise et permet les passerelles sémantiques d'une section à l'autre, d'une suite à l'autre, enfin d'un recueil à l'autre². On retrouverait alors cette logique d'auto-réactivation dont nous avons décrit les mécanismes (cf infra) et par laquelle le poème s'auto-régènerait tout en suscitant son propre "devenir", en garantissant sa modulation future. En outre, ce modèle est aussi en relation avec la polyphonie, elle-même liée au concept dialogique et à l'extension du verset (Albert Henry a analysé ces multiplications des instances énonciatrices dans Amitié du Prince). Dans la lignée du "fondu stylistique" cher à A. Henry, le modèle phyllotaxique serait aussi une structuration fondatrice d'unité

¹ - B. Valette, "Introduction à la poétique de Saint-John Perse", *op. cit.*, p.77.

² - Il faudrait rappeler à ce propos le rôle du lecteur, qui est en aval du texte et qui est appelé à en effectuer l'anabase, la remontée en amont, Odyssée indispensable pour une compréhension plus opératoire du texte. Mireille Sacotte note d'ailleurs que "Chant pour un équinoxe est à proprement parler un collage d'expressions, de tournures, de rythmes déjà relevés dans Anabase, Exil, Neiges, Vents, Amers, Chronique et Sécheresse, une sorte d'abrégé et de synthèse de modèles préexistants. Ce qui ne l'empêche pas d'être un poème autonome (...)" (Saint-John Perse, Belfond, 1991, p.239).

stylistique : que le mouvement amplificateur consiste en une anabase conquérante et incisive, ou en une remontée aux sources comme Chant pour un équinoxe¹, le principe d'expansion par degrés propositionnels ou lexico-sémantiques est le même : c'est celui d'une propagation procédant par cercles concentriques ou par bifurcations ramificatoires. La phrase se fait ainsi

“ pareille aux cercles enchaînés² que sont les ondes d'une conque, à l'amplification de clameurs sous la mer... ”

(*Images à Crusoé, Les Cloches*, p.11)

Dans tous les cas, il s'agit de déborder “ copieusement ” le cadre de la phrase, du verset, et Jean Foyard a raison de rappeler ce qu'écrit Harald Weinrich dans son étude sur “ Le style et la mémoire ”³ : “ Il est des textes (...) qui par leurs qualités propres sont un appel à la mémoire, une mémoire qui dépasse les limites du mot, voire de la phrase, pour transmettre par exemple un modèle rhétorique ou un *constructème* ”. Ce “ travail de la mémoire ” est en grande partie assuré, selon J. Foyard, par un modèle déterminé par les sources, tel que le modèle de « l'ode pindarique pour Saint-John Perse », dans lequel les expansions syntaxiques jouent un rôle crucial. Explorant les modalités de l'énonciation et leurs prolongements sur la signifiante dans Vents,

¹ - S. Kassab-Charfi, “Sur une rhétorique du retour dans Chant pour un équinoxe”, *Souffle de Perse* 7, Mai 1997, pp.38-49.

² - dans Qu'est-ce que le style ? PUF, 1994, pp.339-354, cité par J. Foyard, “Le texte persien et ses modèles. Propositions pour la lecture d'Amers”, dans *Souffle de Perse* 5/6, juin 1995, p.194.

³ - L'image des “cercles enchaînés” n'est pas sans rappeler d'une des deux formes de période dans la tradition latine, circuluitis : “sorte de boucle ou de chaîne fermée, [elle] se développe sur des ligatures, sur des parallélismes et sur des appels ou des dépendances syntaxiques totalement verrouillés : elle est donc plutôt utilisable dans le style élevé (...)” (M. Aquien et G. Molinié, op. cit., article “Période”, p.310). Ces “cercles enchaînés” sont aussi à lire comme une métaphore de la spécification rhétorique en tant qu'elle peut désigner des redondances, impliquant alors “développement ou enveloppement d'un terme” (*Ibid*).

Richard A. Laden interroge les conditions sémiotiques et les isotopies de l'énonciation dans le recueil. Il évalue ce qu'il appelle le " mouvement vers " (" the movement-toward "), cet élan qui se réalise dans les " ramifications d'images " suscitées par l'imaginaire en essor canalisé par les axes du langage. C'est cette " rhétorique réticulaire ¹ " qu'il analyse, en relation avec un réseau ramificateur qui résorbe la prolixité chaotique des séquences et des images, ce " monde entier des choses " faisant repousser les limites de la phrase ou de la période sous la poussée du désir : " Au lieu de la finalité symbolique, de la transcendance, nous trouvons le seul signe, le *mouvement vers*, l'écriture qui est désir²". Cette progression – qui est aussi montée émotionnelle – est une fois de plus reliée à sa nature mimétique, restauratrice de l'Analogie persienne archétypale entre souffle poétique et flux marin, comme l'illustre cet extrait somptueux d'*Invocation* qui rend de manière signifiante l'analogie essentielle entre le " circuit " de la période et la propagation des ondes marines :

" Et comme un peuple jusqu'à nous dont la langue est nouvelle, et comme une langue jusqu'à nous dont la phrase est nouvelle, menant à ses tables d'airain, ses commandements suprêmes,

Par grands soulèvements d'humeur et grandes intumescences du langage, par grands reliefs d'images et versants d'ombres lumineuses, courant à ses splendeurs massives d'un très beau style périodique, et telle, en ses grands feux d'écailles et d'éclairs, qu'au sein des meutes héroïques,

¹ - Richard A. Laden, " 'Les relais du verbe': Perse's reticular rhetoric", Baltimore, London, The John Hopkins University Press, 32p. photocop. (Extrait de *Glyph* John Hopkins Textual Studies 4., 1978), pp.156-188.

² - *Ibid.*, p.180 ("Instead of the symbolic term, the transcendence, we find only the sign, the movement-toward, the writing that is desire"). C'est nous qui traduisons.

La Mer mouvante et qui chemine au glissement de ses grands muscles errants, la Mer gluante au glissement de plèvre, et toute à son afflux de mer, s'en vint à nous sur ses anneaux de python noir,

Très grande chose en marche vers le soir et vers la transgression divine...
(*Invocation* 6, OC 265)

Dans cet extrait, le parallélisme entre mouvement périodique et mouvement marin est tel qu'on peut, tout au long d'Amers particulièrement, l'appréhender. Chez Saint-John Perse, l'amplification a la même fonction que celle qu'il confère à la mer, qui est de dilater, d'impulser une dynamique désorganisatrice de l'immobilisme dangereux, de la rigidité, comme il l'écrit lui-même dans la lettre poétique sur la Chine destinée à Joseph Conrad : “ La Chine tout entière n'est que poussière, un Océan de poussière au vent, imitant assez mal en cela la mer elle-même, cette autre masse continentale qui garde au moins sa cohésion, sa consistance et son intégrité, sans céder jamais à l'inertie ”. (*Lettres d'Asie*, OC 877).

Glissant de la structuration syntaxique ou syntactico-rythmique de l'amplification à ses variations rhétoriques, l'on ne peut éviter, lorsqu'on s'interroge sur cette figure-phare en tant que procédé rhétorique organisateur de la cohésion textuelle, de poser la problématique des concepts de *mesure* et de *démesure*, sur lesquels l'on reviendra dans la dernière partie de ce travail (en relation étroite avec l'asianisme et l'atticisme). Si comme l'a dit le grand sophiste Protagoras, “ l'homme est la mesure de toute chose ”, il faut bien admettre, lorsqu'on analyse les formes de l'amplification, qu'il est aussi “ démesure ” - que cette démesure soit le fait d'une accélération rythmique, d'un étalement

syntactique explicatif ou redondant, ou encore d'un gonflement hyperbolique. Cette accentuation productrice de démesure est aussi à mettre en relation avec la structuration implicite de l'*ethos* – profil moral de l'orateur-narrateur (locuteur) tel qu'il se donne à voir à son auditoire–lectorat. Le Prince, Maître du chant, les Tragédiennes, ce chœur de personnages qui s'avancent dans un hiératisme générateur d'un rituel superlatif, sont autant de divisions, de facettes de cet être central qui prend en charge la narration du poème. La rhétorique de l'appareil langagier va alors *s'adapter* à cette démesure : elle va s'amplifier, se hausser pour être représentative, dans ses tensions et ses choix exercés sur l'auditoire supposé du poème, de ce « mouvement-vers » signalé par Richard A. Laden. Et c'est ainsi que, finalisant la pratique discursive de la description vers cette analogie du monde et du langage le texte instaure des ramifications-segmentations où comme dans cet extrait de Vents, le concept de relief est confirmé dans sa double acception, géologique et phrastique :

...Plus loin, plus loin, où sont les premières îles solitaires – les îles rondes et basses, baguées d'un infini d'espace, comme des astres – îles de nomenclateurs, de généalogistes ; grèves couvertes d'emblèmes génitiaux, et de crânes volés aux sépultures royales...

...Plus loin, plus loin, où sont les îles hautes – îles de pierre ponce aux mains de cent tailleurs d'images ; lèvres scellées sur le mystère des écritures, pierres levées sur le pourtour des grèves et grandes figures averses aux lippes dédaigneuses.

...Et au-delà, les purs récifs, et de plus haute solitude – les grands ascètes inconsolables lavant aux pluies du large leurs faces ruisselantes de pitié...