

...Et au-delà, dernière en Ouest, l'île où vivait, il y a vingt ans, le dernier arbrisseau : une méliacée des laves, croyons-nous – (...)

(Vents, IV, 3, OC 238)

La gravitation de plus en plus complexe – ces “ polyades ” comme les désigne Madeleine Frédéric – des propositions nominales – appositives, épithètes, relatives, déterminatives – autour du nom-noyau est ici très perceptible. Elle n'est d'ailleurs pas nécessairement régie par une cohérence sémantique et logico-discursive sans faille : ainsi certaines séquences cultivent, tout en se prêtant à une progression dilatante, à une modulation analogique à la profusion géographique, un certain goût du paradoxe, voire de l'antithèse totale, comme le montrent ces deux laisses extraites de Chronique (respectivement des suites III et VIII) :

“ Ô vous qui nous meniez à tout ce vif de l'âme, fortune errant sur les eaux, nous direz-vous un soir sur terre quelle main nous vêt de cette tunique ardente de la fable, et de quels fonds d'abîme nous vint à bien, nous vint à mal, toute cette montée d'aube rougissante, et cette part en nous divine qui fut notre part de ténèbres ?

(OC 394)

“ ...et tout cela nous vint à bien, nous vint à mal : la terre mouvante dans son âge et son très haut langage – plissements en cours et charriages, déportements en Ouest et dévoiements sans fin, et sur ses nappes étagées comme barres d'estuaires et déferlement de mer, l'incessante avancée de sa lèvre d'argile...

(OC 401/402)

Le lecteur est laissé libre d'interpréter à son gré le parallélisme palinodique qui ponctue le passage. Chez Saint-John Perse, ces “ jeux ”

de rupture de la cohérence sémantique de l'énoncé sont salutaires : ils constituent même, comme il l'affirme lui-même à une lettre à Gabriel Frizeau (27 février 1909), une part fondamentale de sa poétique :

“ Plus qu'aucun enchaînement logique, la rupture peut être féconde : les coups de faux ou coups de foudre de la contradiction, aussi hasardeux qu'ils soient au champ clos de l'esprit, nous ouvrent peut-être plus de pistes qu'ils n'en brouillent au pas désespéré de l'homme ; (...) ¹”

Le point de vue est clair : il n'est de choc salutaire que dans l'irruption inattendue – et irréfléchie – de la contradiction, l'idéal du jeune poète se résumant finalement à cette époque – et bien plus tard aussi – à promouvoir une dialectique subsumant l'irrationnel et le surrationnel : “ jusqu'à ce point final d'explosion et de fulguration, où l'irrationalisme découvrirait enfin les voies d'un surrationalisme ”². La voie est alors ouverte aux alliances incongrues, à l'inversion de l'ordre des mots, aux anacoluthes et autres figures de rupture de la construction syntaxique et logique. Aussi l'écriture cultive-t-elle en plusieurs endroits la transgression de l'ordre attendu, comme dans la dernière laisse de la suite V d'Eloges où l'ordre de la proposition comparative est perturbé par le rejet insolite de l'adjectif “ exténué ”, qui devrait normalement suivre immédiatement le comparatif de supériorité “ plus ” :

“ Et ce cœur, et ce cœur, là ! qu'il traîne sur les ponts, plus humble et plus sauvage et plus, qu'un vieux faubert, exténué...”

¹ - OC, “*Lettres de jeunesse*”, p.743.

² - *Ibid.*

(OC 37).

Cette rupture de l'ordre habituel des éléments de la proposition n'est pas un fait rare dans la poésie persienne, où la désorganisation, le fonctionnement à contre-courant de la rythmique syntaxique traditionnelle est chose fréquente. Dans la suite IV d'Anabase, le ton du récit s'accommode – s'enrichissant de *poéticité* – de cette inversion qui semble servir l'effet d'accumulation, de catalogage du monde en ses éléments divers et surtout qui semble plus en accord avec une progression thématique particulière :

Et puis, s'en viennent les banquiers qui sifflent dans leurs clefs. Et déjà par les rues un homme chantait seul, de ceux qui peignent sur leur front le chiffre de leur Dieu.(...)

(OC 99).

Dans cette liberté de disposition, qui est aussi liberté de composition des segments de la partition textuelle, réside sans doute ce que l'on appelle généralement, tout en prenant en considération les contraintes découlant de l'assimilation, consciente ou inconsciente, de modèles structurels d'ordre culturel, les “choix stylistiques” d'un écrivain. D'ailleurs, aussi bien les penseurs – théoriciens de l'art d'écrire, rhétoriciens - que les écrivains irrespectueux des carcans prescriptifs et normatifs transmis par les *Arts poétiques* ont salué, dans l'histoire littéraire, ces “coups de foudre de la contradiction” - comme les appelle Saint-John Perse – ou encore cette prise d'assaut d'un espace textuel, au sein duquel il faut insuffler une énergie dionysiaque, quitte à *rompre l'ordre*. Nous en citerons deux, l'un appartenant à l'Antiquité, l'autre à

la modernité. Le premier, Loggin – ou plutôt le pseudo-Longin, mais nous respecterons la dénomination proposée par Pascal Quignard – “recommande les asyndètes, les anaphores, toutes les ruptures de liaison dont peut disposer le rhéteur”. “Le désordre nu du langage”, écrit encore P. Quignard dans sa Rhétorique spéculative, poursuivant son commentaire de l’attitude esthétique du pseudo-Longin, auteur du Traité du Sublime, “désordonne la pensée qui cherche, tandis que les conjonctions entravent l’élan ou désamorcent le jet pneumatique¹. Quand au second poète qui a promu la liberté “désorganisatrice” du poétique – qui, en réalité, substitue à la contrainte de la “syntaxe ordinaire” un autre ordre, où tabulaire et linéaire permettent une autre dimension – c’est Claudel, tissant dans la préface de Cent phrases pour éventails, une rêverie édifiante sur la chorégraphie des mots et des phrases en poésie :

“Et voici, de quelques mots, débarrassés du harnais de la syntaxe et rejoints à travers le blanc par leur seule simultanéité, une phrase faite de rapports ! [...] Laissons à chaque mot, qu’il soit fait d’un seul ou de plusieurs vocables, à chaque proposition verbale, l’espace – le temps – nécessaire à sa pleine sonorité, à sa dilatation dans le blanc. Que chaque groupe ou individu graphique prenne librement sur l’aire attribuée l’habile position qui lui convient par rapport aux autres groupes. Substituons à la ligne uniforme un libre ébat au sein de la deuxième dimension !²”.

L’invitation claudélienne, qui préconise l’exploitation maximale de cette “deuxième dimension” inhérente au poétique, révèle l’impression de liberté particulière ressentie par le poète moderne – qui tire parti des possibilités et des formes nouvelles du poétique – au début du XX^{ème}

¹ - Pascal Quignard, Rhétorique spéculative, Gallimard, Coll. “Folio”, 1997, p.67.

² - cité par J.-M. Adam, *op. cit.*, p.89.

siècle. C'est sans doute la conscience de cette liberté qui, associée à une assimilation réussie des modèles rhétoriques anciens et classiques, permet à Saint-John Perse de s'élever à des sommets oratoires tels qu'Amers, Vents ou Chronique. Car le poète semble avoir, qui s'en défend et jamais n'y consent la moindre reconnaissance, une connaissance maîtrisée des techniques et des exercices rhétoriques tels qu'ils se pratiquaient chez les maîtres rhéteurs ou chez les orateurs de l'Antiquité grecque et latine.

B/ L'art de l'amplification : un exercice rhétorique.

Liée au grand style – qui définit, selon G. Molinié, “une sorte de maximalisation, de superlativisation de la dignité de tous les caractères oratoires” - l'amplification est aussi, sans que cela équivale à diminuer l'inclination “naturelle” de Saint-John Perse pour ce mode, un *exercice*. Les exercices constituent en effet en rhétorique “l'une des bases de toute *institution* oratoire”. Ils consistaient, dans la rhétorique antique, dans des “manipulations élémentaires de transformations et de modifications systématiques, sur la base d'énoncés courts (...)” mais également dans “l'élaboration du plus grand nombre possible de jeux discursifs par l'exploitation maximale, poussée au plus haut point de diversification et de combinaison, de toutes les ressources de la variation, selon les voies de l'amplification, par le maniement alterné des moyens de l'abondance et de la brièveté¹”. Cette longue définition du contenu technique de ce qu'on appelle l'*exercice* ne correspond-elle pas, d'une certaine manière, à la technique persienne de l'adjonction progressive d'éléments

¹ - M. Aquien et G. Molinié, *op. cit.*, p.169.

propositionnels à partir d'une base relativement restreinte ?¹ En outre, on peut tenter d'approfondir cette question en essayant de repérer de manière plus précise, dans les recueils poétiques persiens, des types d'exercices rhétoriques et surtout de déterminer des variations – voire des degrés – de l'amplification.

Si l'exercice rhétorique implique une part technique de manipulation à partir d'un corpus de départ – former, par exemple une sentence à partir d'un jeu sur les terminaisons affixales ou les désinences verbales -, il peut également se définir par rapport à un canevas déterminé sur lequel va se déployer l'ensemble des potentialités créatrices de l'écrivain. Chez Saint-John Perse, la récurrence parfois obsessionnelle des jeux sur la morphologie ou le phonétisme – les homéotéleutes – est à lire comme la mise en pratique d'un exercice rhétorique qui s'associe à la numération proportionnée du poétique, fut-il verset de poème en prose. Si en effet la poésie a souvent été considérée comme une “ oraison nombrée ”², à la contrainte imposée par les critères de sa numération (cadence, harmonie) va s'ajouter la contrainte rhétorique liée à la création ou au développement organisé d'un thème. Dans l'ouverture du Chant III d'*Exil*, la tripartition de la laisse correspond aux différentes ramifications, très structurées, très travaillées, qu'emprunte le choix rhétorique de l'amplification, initiée par l'épanaphore du premier verset :

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

¹ - Surtout si l'on se souvient que le poète écrivait d'abord assez peu, puis brodait sur le canevas de base pour étoffer sa matière.

² - A. Kibédi Varga, *Rhétorique et littérature. Etudes de structures classiques*, Didier, coll. “Orientations”, 1970, p.11 (citant Le Grand).

« 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.

(OC 126).

L’accroissement modulé de la laisse, par les deux modes rythmiques de reconduction du thème – reconduction et variation – est ici pris en charge à la fois par l’anaphore (qui est en fait épanaphore puisque le premier verset se répète au début des deux laisses suivantes avec la seule variation du dernier terme) et par l’accumulation des comparaisons dans le deuxième verset. La comparaison est d’ailleurs un des principaux outils d’amplification dans la poésie persienne : E. Caduc relève dans son Index 596 occurrences de “ Comme ” (dans l’extrême majorité des cas, il s’agit de l’adverbe comparatif), ce qui correspond à une fréquence notable. Souvent construites en systèmes de parallélisme, ces propositions comparatives mettent en place des analogies d’images et de représentations et peuvent parfois servir de charnière entre deux laisses :

Sœurs des guerriers d’Assur furent les hautes Pluies en marche sur la terre :

Casquées de plume et haut-troussées, éperonnées d’argent et de cristal,

Comme Didon foulant l’ivoire aux portes de Carthage,

Comme l'épouse de Cortez, ivre d'argile et peinte, entre ses hautes plantes apocryphes ...

(*Pluies*, III, OC 143)

Il faut ajouter à cette fonction celle d'une connexion inter-isotopique, l'adverbe comparatif opérant comme la jonction ou l'articulation de deux univers plus ou moins hétérogènes : l'amplification est aussi le moule rhétorique permettant ces recoupements, ces rallonges accentuant en spirale le thème traité. C'est en particulier le cas dans Amers, où la Mer est très souvent rapportée à l'élément terrestre et confrontée à des pôles comparatifs divers :

J'ai vu sourire aux feux du large la grande chose fériée : la Mer en fête de nos songes, comme une Pâque d'herbe verte et comme fête que l'on fête,

Toute la Mer en fête des confins, sous sa fauconnerie de nuées blanches, comme domaine de franchise et comme terre de mainmorte, comme province d'herbe folle et qui fut jouée aux dés...

(*Invocation, Et vous, Mers...*, I, OC 259).

La vision générée est très souvent celle d'un élargissement ménagé au moyen d'une progression qui se fonde sur la présence de termes approximativement apparentés dans les deux propositions (ici, « chiffre », « signes » et « numérations ») :

De la nuque à l'aisselle, à la saignée des jambes, et de la cuisse interne à l'ocre des chevilles, je chercherai, front bas, le chiffre occulte de ta naissance, parmi les signes assemblés de ton ordre natal –

comme ces numérations stellaires qui montent, chaque soir, des tables sous-marines pour s'en aller, avec lenteur, s'inscrire en Ouest dans les panégyries du Ciel.

(*Strophe* III, OC 332)

Les méandres du verset ne sont-ils pas ici homologues de ceux de l'ode pindarique, dont la construction est particulièrement complexe ? Le poète ne note-t-il pas à ce propos que "l'ode n'est pas linéaire : sinueuse, elle comporte des digressions" ? Ce rappel de C. Camelin est d'autant plus opportun que, comme le relève cette dernière, "cette réflexion aura son importance pour la composition de ses grands poèmes (*Anabase*, *Vents*, *Amers*)"¹. Nous avons voulu, afin de rendre plus pertinent ce rapprochement des structures formelles, pindarique et persienne, reproduire un extrait de l'antistrophe a' de la Ière *Pythique* de Pindare :

“ - l'aigle, monarque des oiseaux, et sur sa tête courbe tu fais
 Couler la noirceur d'une nuée, dont il clôt doucement les
 paupières ; et il sommeille,
 Gonflant son dos fluide, car tu
 L'as incliné sous ton jaillissement –puissant. Et Arès lui-même, le
 violent, posant ses javelots
 Aux-rudes-pointes, anéantit son cœur
 Dans l'assoupissement ; car l'âme aussi des dieux est docile à tes
 sons, - conduits par le-fils-de-Lètô et par les Muses au-sein- profond !²

¹ - C. Camelin, *Eclat des contraires. La poétique de Saint-John Perse*, CNRS éditions, 1998, p.76.

² - Les traductions de Saint-Leger Leger sont reproduites et commentées dans l'ouvrage de F.E.E. Henry, *Saint-Leger Leger traducteur de Pindare*, Gallimard Nrf, Publications de la Fondation Saint-John Perse, 1986, (p.46).

C/ La chrie et la spécification : des exercices rhétoriques à la naissance du style.

L'amplification revêt ainsi la forme de nombreux modèles, initiateurs ou actualisateurs. Les composantes du maillage syntaxique apparaissent de ce fait comme la résultante formelle d'un exercice rhétorique dont le vecteur serait le déploiement d'une idée, d'un thème. Dans cette optique, des techniques telles que la chrie ou encore la spécification représentent bien plus des exercices, des modes de construction de textes que des figures au sens restreint du terme. Ces deux pratiques nous paraissent assez bien représentées dans l'écriture persienne et leur repérage révèle dans plusieurs cas leur combinatoire – réussie – avec des figures traditionnelles, en somme habituellement répertoriées en tant que figures – certains tropes par exemple. Les deux sont en tout cas à appréhender comme des techniques proposant de construire, par les moyens du langage et de l'habileté oratoire, des variations sur un thème, des points de vue sur l'organisation du monde. Ce sont à la fois des procédures rhétoriques et des indicateurs esthétiques.

La chrie consiste en une technique de production discursive portant sur la variation d'un nom. En un sens, elle se rapproche de la diaphore (ou de l'antanaclase, plus généralement). Les traités de rhétorique la définissent comme un énoncé de type proverbial ou sentencieux. Selon Molinié, elle serait une “ sorte de formule... Le type initial consiste à enfermer chaque forme de la déclinaison d'un nom (...) dans une formule à allure de sentence ”. Bien plus proche de l'exercice rhétorique

que de la figure à proprement parler, la chrie – et c’est la raison pour laquelle nous avons choisi de la présenter préalablement à la spécification – est en fait l’étape élémentaire de l’amplification : “ elle constitue le noyau des procédures élémentaires de réalisation stylistique. Par rapport à une donnée entièrement condensée comme la forme d’un mot, la chrie représente le premier degré de l’amplification ”¹. Ce premier degré conditionne donc une progression du discours amplificateur. Cependant cette progression est relative. En effet, la chrie peut soit se suffire à elle-même, c’est-à-dire se conformer à cette “ sentence ” à laquelle elle peut souvent se réduire (Molinié donne l’exemple de “ l’homme est un loup pour l’homme ”), soit constituer le point de départ d’un développement futur. Dans la poésie persienne, les deux alternatives sont représentées. Le premier cas de figure est en effet repérable à plusieurs endroits :

“ Ils m’ont appelé l’Obscur et mon propos était de mer ”

Dans cet extrait de *Strophe* (OC 282), le paradoxe est que la formule « condensée » - dont l’allure aphoristique est accentuée par le parallélisme syntaxique - conclut une laisse dont le ton général est celui d’une énonciation qui s’avance en complicité avec l’instance de la Mer (“ Conciliatrice, ô Mer, et seule intercession ! ”). La formule, qui résume en une synthèse lapidaire l’esprit du fragment, fonctionnerait alors plutôt comme une sorte d’anti-amplification puisqu’elle apparaît en fin de parcours poétique. Dans ce cas précis, la chrie est identifiable à une sorte de *chute*, définie comme une “ variété de sentence... destinée à toucher ”. Le lien avec le *pathos* et l’émotion à provoquer s’affiche

¹ - *Op. cit.*, p. 90.

clairement, et sur le plan structurel, la chute est généralement placée en fin de discours, en guise de “ conclusion frappante ” (Molinié). En outre, et du fait de la construction en parallélisme – combinée avec la figure du paradoxe – cet exercice est aussi apparenté à une autre espèce de sentence, le noème.

Cependant, si l’on remonte au début de cette deuxième section de *Strophe* (II. *Du maître d’astres et de navigation*), l’on s’aperçoit que le même verset est énoncé une première fois dans la deuxième laisse et que, dans cette position précise, il initie au contraire un développement discursif :

“ Ils m’ont appelé l’Obscur, et mon propos était de mer.

“ L’Année dont moi je parle est la plus grande Année ; la Mer où j’interroge est la plus grande Mer.

“ Révérence à ta rive, démence, ô Mer majeure du désir ...

La formule sera encore reprise à la fin de la première séquence, où sa fonction ne sera plus une fonction d’embrayage de l’amplification, mais plutôt de bouclage :

“ Et ma prérogative sur les mers est de rêver pour vous ce rêve du réel... Ils m’ont appelé l’Obscur et j’habitais l’éclat.

A de nombreuses reprises, cet exercice ponctue les recueils persiens. Serait-il à prendre comme un indice de ce désir d’élimage progressif de l’abondance qui traverse à certains tournants de l’œuvre le poème persien ? Constitue-t-il un type de noyau d’écriture à partir duquel Saint-

John Perse étend sa toile scripturaire – stylème¹ singulier qui définit une des facettes du style persien ? Serait-il associable à la *pointe*, ou *conchetto*, concept rhétorique de la pensée *ingénieuse* qui nous maintient toujours dans l’aire du sentencieux, et qui est art tenant “ de la rhétorique par le souci de plaire, le *delectare*, et de la dialectique, pour la valorisation des activités intellectuelles²” ? Sans toutefois toujours présenter cet aspect “ ingénieux ” caractérisant les pointes, ces énoncés relativement ramassés, construits selon un ordre précis, peuvent relever chez Saint-John Perse de la chute lorsqu’ils sont situés en fin de discours, mais aussi du noème, “ figure macrostructurale (...) du type de la maxime morale (...) souvent bâti[e] sur des oppositions, sur des parallèles ou sur des comparaisons³”. Le noème est, en particulier, caractérisé par la “ gravité du ton ”. A ce titre, l’illustration la plus éloquente serait celle du dernier verset du poème-recueil Chant pour un équinoxe, où la scansion percutante résulte de la quadripartition des segments rythmiques dans le verset :

“ Un chant se lève en nous qui n’a connu sa source et qui n’aura
d’estuaire dans la mort :

équinoxe d’une heure entre la Terre et l’homme.

(OC 438)

Tout le développement textuel précédent, nourri d’isotopies extrêmement diversifiées (champ du divin, de la mythologie égyptienne -

¹ - Nous reprenons ce terme à G. Molinié : “*Les stylèmes, comme les styles, sont ainsi des modèles, des schémas*” (cf. Sémiostylistique. L’effet de l’art, PUF, coll. “*Formes sémiotiques*”, 1998, p.118)

² - J. Gardes-Tamine, La Rhétorique, p. 33.

³ - M. Aquien et G. Molinié, *op. cit.*, p.268.

Cheops -, chinoise - *Che Houang Ti* -, du thème biblique (*Seth et Saül*) est ainsi synthétisé en une proposition où se résout la tension des divers pôles en présence, où se subsume dans une harmonie idéale l'inégalité des volumes métriques et thématiques. Nous analyserons dans notre dernière partie cette dialectique de l'équilibre sur laquelle nous semble reposer la poétique persienne, de même que l'esthétique qui lui est assujettie.

Dans le même ordre d'idées, nous relèverons que les suites I, IV, VI, VII et VIII de Chronique procèdent toutes par rejet en fin de section d'un verset relativement court par rapport à ceux du reste du poème. Nous reproduirons les six modèles de chutes avant d'en proposer un commentaire :

- Suite I “ Fièvre là-haut et lit de braise. Statut d'épouses pour la nuit à toutes cimes lavées d'or ! ”
- Suite IV “ L'algue fétide de minuit nous fut compagne sous les combles ”.
- Suite VI “ Immortelle l'armoise que froisse notre main. ”
- Suite VII “ La horde des Siècles a passé là ! ”
- Suite VIII “ Grand âge, nous voici. Prenez mesure du cœur d'homme ”.

La première observation que l'on peut émettre à propos de cette série de chutes est qu'elles sont de nature hétérogène : Les unes sont exclamatives, et sont de ce fait inscrites dans une perspective de souhait ou d'émotivité exprimée par l'indice graphique de l'exclamation. Les autres sont déclaratives, ou jussives. Par ailleurs, on notera leur marquage métaphorique – *horde des siècles, l'algue (...) de minuit, lit de braise*. Les trois premiers versets sont plus marqués contextuellement :

ils intègrent ainsi un élément isotopique déjà attesté dans ce qui précède, et c'est souvent un élément d'ordre naturel ou géographique. Les deux derniers sont, quant à eux, plus orientés vers le moral ou le temporel : leur degré de généralité est plus important que dans les deux autres. Enfin, la phrase finale de la suite VIII – qui est la dernière de Chronique – est constituée de deux propositions juxtaposées, la seconde étant dans un rapport épiphrastique¹ avec la première : elle en apparaît comme la continuité logique. Or la première proposition est une anaphore : elle était déjà exprimée en ouverture de cette VIIIème suite, si bien que le lecteur se trouve face à une structuration cadrée qui enchâsse le poème entre deux « Grand âge, nous voici », le premier servant de point de départ à la rêverie d'un futur en progression, le second réactivant l'expression d'une arrivée imminente sinon d'un terme échu, tout en parachevant structurellement – et rhétoriquement – le mouvement amplificateur :

Premier verset : “ ...Grand âge, nous voici – et nos pas d'hommes vers l'issue. C'est assez d'engranger, il est temps d'éventer et d'honorer notre aire.
 “ Demain, les grands orages maraudeurs ...

Dernier verset : “ Grand âge, nous voici. Prenez mesure du cœur d'homme ”.

La spécification, à la différence de la chrie, est un concept plus complexe. Il désigne tantôt une “ pratique oratoire ” - c'est un moyen

¹ L'épiphrase « se présente ... sous la forme d'une pensée qui pourrait bien être produite ailleurs ou toute seule, mais qui, en l'occurrence, forme un développement intérieurement soudé à l'articulation du raisonnement dans le texte (...) », M. Aquien et G. Molinié, *op. cit.* p.351.

d'amplification – tantôt une forme figurale, ce qui le fait passer d'une grille macrostructurale à une acception microstructurale. D'abord, l'exercice en lui-même est d'abord reconnu comme technique de développement d'une idée, au moyen de ramifications spécifiantes diversifiées. G. Molinié signale que “ la spécification fait partie des composantes du style abondant ”. Nous ne sommes plus ainsi dans l'espace de la brièveté synthétique qui est souvent celui de la chrie, de la sentence ou de la chute. En ce sens, la description apparaît comme “ un des domaines d'application privilégiés de la spécification ”. Mais la spécification possède – et c'est ce qui constitue la richesse rhétorique d'une telle figure – un autre versant définitoire, qui la représente en figure de type métonymique ou métonymico-synecdochique. En particulier, la spécification peut dans certains cas où sa dimension microstructurale autorise un repérage assez facile, consister en une “ énumération des valeurs contenues à l'intérieur du sens du terme développé ”. Logiquement, et puisque dans cette acception-là c'est le “ démontage de la signification d'un terme en ses composantes sémantiques ” qui est signifié, la parenté avec l'opération de décomposition sémique s'impose. Molinié n'hésite d'ailleurs pas à l'assimiler – dans ce sens précis – à la “ démarche moderne de l'analyse sémique ”, et, de proche en proche, à l'apparenter à la “ théorisation aristotélicienne des *genres* et des *espèces* ”. Dans cette perspective où l'on considère la spécification comme une figure de *division* du sens, de décomposition synecdochique d'un terme initial, l'élaboration de la suite II d'Oiseaux peut servir d'illustration patente, où l'ensemble du “ territoire ” de l'oiseau est soumis à une description dissociante des éléments anatomiques donnant lieu à la spécification en question :

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 même, « territoire » de l'oiseau, comme à une parcelle infime du territoire terrestre.

(OC 410, Oiseaux)

Ici, l'effet d'expansion redondante¹ (« rectrices »/motrices) de même que la déclinaison dérivationnelle (« mailles et macules ») redoublent l'effort d'analyse en compréhension de la lexie « oiseau ». Dans la suite XII, l'auteur passe à une modulation du thème en extension, même si les termes de cette modulation sont par la suite niés au profit d'une désignation restrictive homogénéisante (« Oiseaux de Braque, et de nul autre... »). La spécification s'exerce alors dans la sphère de la hiérarchie genres / espèces évoquée plus haut :

“Ce ne sont plus grues de Camargue ni goélands des côtes normandes ou de Cornouaille, hérons d'Afrique ou d'Ile-de-France, milans de Corse ou de Vaucluse, ni palombes des cols pyrénéens ; mais tous oiseaux de même faune et de même vocation, tenant caste nouvelle et d'antique lignage.

(OC 424).

Il est clair que dans Oiseaux, la spécification a intimement partie liée avec la nomenclature et la variation descriptive des Oiseaux de Braque et

¹ - Il faut rappeler que la redondance est considérée comme une des formes, banales, de la spécification. “On a, dans ce cas”, signale Molinié, “production matérielle du discours par développement ou enveloppement d'un terme, selon un procédé d'expansion sonore et scripturaire entièrement volumétrique”.

des Oiseaux “ réels ”. Dans d’autres recueils, le modèle phyllotaxique structurateur des expansions amplificatrices va définir un schéma de progression de la spécification en tant que, cette fois-ci, développement d’un thème ou d’une topique au moyen de « points ou d’[...]idées simplement liés au sujet principal par des corrélations thématologiques de toutes sortes ¹ ». A ce niveau, le modèle phyllotaxique, qui s’applique en botanique à l’étude de “ l’agencement des feuilles sur les tiges des plantes, agencement qui caractérise les espèces ”, est particulièrement pertinent lorsqu’on tente de le rapprocher de l’organisation de certains poèmes persiens : ainsi dans Chanté par celle qui fut là (1969), l’intégralité du poème est distribuée autour de la récurrence, initiatrice de spécifications, de la formule ” Femme vous suis-je ”, qui revient quatre fois – trois fois en ouverture de laisse et une fois en position interne dans la laisse :

2^{ème} occurrence Femme vous suis-je, ô mon amour, dans les silences du cœur d’homme.

La terre, à son éveil, n’est que tressaillement d’insectes sous les feuilles : aiguilles et dards sous toutes feuilles ...

(...)

3^{ème} occurrence Femme vous suis-je, et de grand songe, dans tout l’espace du cœur d’homme :

demeure ouverte à l’éternel, tente dressée sur votre seuil, et bon accueil fait à la ronde à toutes promesses de merveilles.

(...)

¹ - M. Aquien et G. Molinié, *op. cit.*, p.351.

4^{ème} occurrence Femme vous suis-je, ô mon amour, en toutes fêtes
de mémoire. Ecoute, écoute, ô mon amour,
le bruit que fait un grand amour au reflux de la vie.

Toutes choses courent à la vie comme courriers d'empire.

(OC 431/32)

Le même phénomène est à relever dans *Chœur* où l'invocation de la mer génère une concaténation de laisses où le thème est filé, dans ce mouvement continu d'un dépassement non seulement du cadre structurel, mais aussi du sens, comme le montre cette proposition optative :

Veillent nos phrases, dans le chant, par le mouvement des lèvres graciées, signifier plus, ô dieux ! qu'il n'est permis au songe de mimer.

(OC 368)

Un exemple de prolongement explicatif ou explicatif du thème est fourni par les divers éloges de la Mer comme instance allocutaire du locuteur. Cependant, l'amplification peut parfois prendre la forme d'un passage où se succèdent des caractéristiques définitives négatives (ce que l'on n'a pas ou ce que l'on n'est pas) et d'autres affirmatives, positives. Ainsi, dans *Chœur 2 (Amers)* ou encore dans *Chronique IV* :

Chœur Nous n'avons point mordu au citron vert d'Afrique, ni nous n'avons hanté l'ambre fossile et clair enchâssé d'ailes éphémères ; mais là vivons, et dévêtus, où la chair même n'est plus chair et le feu même n'est plus flamme. (OC 368)

Chronique « Nous n'étions pas dans le bois de luthier de l'épinette ou de la harpe ; ni dans le col de cygne des grands meubles lustrés, couleur de vin d'épices. Non plus n'étions dans les ciselures du bronze, et dans l'onyx, et les cannelures de pilastres, ni dans les vitres peuplées d'arbres des hautes armoires à livres, tout miel et or et cuir rouge d'Emir,

« Mais dans l'écale de tortue géante encore malodorante et dans le linge des servantes, et dans la cire des selleries (...)

(OC 395).

La pratique de la spécification repose chez Saint-John Perse, comme on l'a vu pour les cas de textes balisés d'anaphores, sur le retour régulier d'une proposition servant d'assise à l'exercice. Cette proposition peut poser une caractérisation localisatrice ou chronologique ; la suite VII de Strophe (IX, *Etroits sont les vaisseaux*) est, à cet égard, éloquente : les trois principales laisses de la séquence (qui en compte quatre) débutent toutes par la mention “ *L'hiver venu* ”, différemment modulé dans les diverses subdivisions, comme si cette expression était le point de départ d'un jeu à la faveur duquel le poète exerce son talent de scripteur¹. Les laisses correspondent alors à autant d'exercices-types d'amplification, où éclate la virtuosité de l'auteur. A l'extrême limite, il faudra évaluer dans ce type d'art l'importance de l'effet à produire. Plus encore que la spécification, c'est alors « l'effet de la spécification ” qui est à retenir,

¹ - On retrouve la même variation sur le thème « *Hiver* » dans Vents II, 2, OC 203 :
 « ...*Hiver bouclé comme un bison, Hiver crispé comme la mousse de crin blanc,*
 « *Hiver aux puits d'arsenic rouge, aux poches d'huile et de bitume,*
 « *Hiver au goût de skunk et de carabe et de fumée de bois de hickory, (...)* »

« l'impression sur le récepteur » obtenue « par un vrai triomphe de la manipulation strictement verbale ¹ ». En outre, cette évolution de la chrie – sentence, noème, chute – vers la spécification, qui fait la “ phrase nombreuse ” est facilitée en quelque sorte par la pratique persienne des isocolies², dont l'effet de parallélisme des membres de la phrase instille au style une rythmique et détermine la progression cadencée du texte :

Strophe VII L'hiver venu, la mer en chasse, la nuit remonte les estuaires, (...)

L'hiver venu, la mer au loin, la terre nous montre ses rotules.
(...)

L'hiver venu, les mouches mortes, on tire des coffres de théâtre les grandes étoffes vertes à motifs rouge vif.

(IX, *Etroits sont les vaisseaux*, OC 359/360)

Strophe VI “ Ô Mer par qui les yeux des femmes sont plus gris, douceur et souffle plus que mer, douceur et songe plus que souffle, et faveur à nos tempes de si loin menée, il est dans la continuité des choses à venir

“ Comme une salive sainte et comme une sève de toujours. Et la douceur est dans le chant, non dans l'élocution ; est dans l'épuisement du souffle, non dans la diction. Et la félicité de l'être répond à la félicité des eaux... ”

(VI. *Et cette fille chez les Prêtres*, OC 311)

¹ - M. Aquien et G. Molinié, *op. cit.*, p. 352.

² - Une isocolie est « une égalité des membres de phrase, du point de vue stylistique ». Ce terme s'emploie « surtout dans l'analyse de la période (...) », M. Aquien et G. Molinié, *op. cit.*

On voit bien dans ces deux extraits l'action conjointe, pour la progression du thème, de la spécification et des parallélismes, les isocolies contribuant à produire un épideictique scandé, le ton de l'invocation situant ce type de texte entre l'éloge, la célébration passionnée et le chant lyrique – l'ode. Comme on le verra d'ailleurs dans la dernière partie de cette étude, l'amplification constitue la figure-clé de l'épideictique.

Ces types d'exercices rhétoriques impliquent ainsi une part de virtuosité technique qui nous semble indéniable quand on explore de façon objective le texte persien. Des pratiques telles que celles exposées plus haut constituent à la fois des cadres régulateurs de la poussée *intuitive* et puissante du verbe persien et des stimulateurs – puisque telle est leur fonction initiale – de virtuosité et de talent oratoires. Dans une large mesure, les cadres fournis par la “réglementation” de ces exercices sont une prophylaxie de l'incohérence ou du caractère trop hermétique, trop incongru de certaines associations, des contiguïtés trop hasardeuses ou énigmatiques pour le lecteur. Les recueils poétiques ne sont d'ailleurs pas les seuls lieux où s'exerce ce savoir-faire amplificateur. Il y a effectivement dans les Lettres – particulièrement les *Lettres d'Asie*¹, dont beaucoup ont été réécrites par le poète pour les besoins de l'édition de la Pléiade – mais aussi dans les *Hommages* et les *Discours* des passages entiers où l'auteur, se saisissant d'un thème ou d'un terme, d'un “condensé rédactionnel”, le transforme en lui

¹ S. Kassab-Charfi, “Contribution à une poétique des “*Lettres d'Asie*”, dans *Modernité de Saint-John Perse ?* Presses Universitaires franc-comtoises, 2001 (Actes du colloque de Besançon, mai 1998). Textes réunis et présentés par Catherine Mayaux, pp.203-217.

imposant ses propres modulations. Un exemple de ces *parades* amplificatrices – qui confinent parfois au tour de force tant le mouvement est ambitieux, comme dans les listages et les énumérations chaotiques, sur lesquels nous reviendrons – est repérable dans la *Préface pour une édition nouvelle de l'œuvre poétique de Léon-Paul Fargue (Hommages)*. Rapportant l'anecdote selon laquelle on avait demandé à Fargue son mot favori, Saint-John Perse prend appui sur celui-ci (« lampe ») pour aussitôt y adjoindre son commentaire personnel, indiqué entre parenthèses : “(ce mot porté, comme son nom même de Fargue, par deux syllabes inégales : une forte et une muette)” puis déclenche partant du choix de ce mot une rêverie extensionnelle sur le thème :

“Et certes il y eut beaucoup de lampes dans son œuvre, compagnes fidèles de l'errant et du songeur attaché à sa rive de lumière : lampes à la Ville et dans les chambres, lampes du riche et lampes du pauvre, aux halls des gares et des palaces, aux ateliers et aux vitrines, comme aux treilles mêmes du drame ou de la fête – lampes de toute race et de tout cru, de toute veille et de toute fièvre, depuis les feux de rampe théâtrale jusqu'aux lanternes de ruelle oubliées au matin en haut d'un escalier de pierre ...

Lampes fiévreuses, et comme voilées, (...)

(OC, 530)

La variation sur le thème s'achèvera ainsi une page plus loin, sur le souhait qu' “entre toutes lampes qui s'allument, nourries du songe des vivants, (...) une lampe votive s'allume aussi pour Fargue”. De l'œuvre poétique aux *Hommages*, la démarche amplificatrice, dans ce qu'elle

implique de dilatation, est la même : il s'agit, partant d'une concentration thématique ou terminologique, de la singularité d'une sentence ou d'une proposition lapidaire – souvent aphoristique – de réaliser, par un exercice d'écriture, la dialectique de la substance et de l'abondance. Cette dialectique de la pointe et des “ fleuves emphatiques ” (Anabase III) en recoupe en fait une autre, celle de l'abondance et du resserrement, de l'exubérance asiatique – amplitude majeure - et de la “ mesure attique ”. En ce sens, on peut émettre l'hypothèse, qui nous paraît viable, selon laquelle l'amplification serait, pour reprendre la terminologie de Molinié, un “ caractérisème de littérarité ¹”, un “ *stylème singulier* ” propre au style persien.

III/ Le sens du texte-“ table d'abondance ”.

A/ Perse palinodique ou l'art de se rétracter.

A ce point, il est nécessaire, reprenant les formes les plus extrêmes de ce mode de construction et même de création textuelle, de s'interroger sur ses objectifs, ses raisons, ses fondements rhétorico-ontologiques. Des énumérations chaotiques aux procédures de “ déroulement ” verbal les plus mesurées, Saint-John Perse s'est toutefois, comme souvent, contredit. Sa pratique effective se pose à de nombreuses reprises en inadéquation avec les écrits et déclarations relatifs à sa poétique. Dans la lettre à la *Berkeley Review* (Sur l' « expression poétique française »), il contestait la suspicion, exprimée par la critique américaine à l'égard de la poésie française, d'“ abandon extérieur à l'amplification verbale ” et prétendait qu'“ en réalité de tels

¹ - Cf. J. Mazaleyrat et G. Molinié, Vocabulaire de la stylistique, PUF, 1989.
G. Molinié, Sémiostylistique. L'effet de l'art, PUF, 1998

déroulements comportent plus de soustractions que d'additions, et ne sont encore, au total, qu'une somme de contradictions, d'omissions et d'ellipses¹ ». Dans sa *Correspondance*, où des théorisations sur l'art et l'écriture sont souvent proposées, Saint-John Perse n'hésite pas à dénier vigoureusement sa tendance asianiste, son goût de la démesure scripturale. C'est ainsi que dans une autre lettre, adressée à Katherine Biddle depuis Washington où il est en exil, il paraît tout aussi inquiet de l'interprétation que l'on pourrait donner à ses grands poèmes ; l'on y reetrouve d'ailleurs les mêmes inflexions que dans la fameuse lettre sur l'« expression poétique française » (les deux lettres ont d'ailleurs été écrites à peu près à la même période, l'une en décembre 1955, l'autre en 1956) :

« Il importe de ne pas se méprendre, en poésie française, sur le mouvement même qui porte à l'expansion de larges poèmes comme Vents ou Amers. L'erreur serait d'y voir de l'amplification verbale ou de la complaisance oratoire, alors que de tels développements, étroitement commandés par le thème lui-même, demeurent en réalité un vaste enchaînement d'ellipses, de raccourcis, de contradictions, et parfois même de simples fulgurations, privés de toute transition.»

Dans l'élaboration de sa logique poétique, ce mouvement d'amplitude – duquel nous nous proposons de dégager le sens – est corollaire, chez Saint-John Perse, d'un projet de représentation *parfaite* quasi mimétique, *incarnante*, de la chose décrite :

“ C'est que, dans la création poétique telle que je puis la concevoir, la fonction même du poète est d'intégrer la chose qu'il

¹ - O.C, lettre du 10 août 1956, “*Témoignages littéraires*”, p. 565. On retrouvera quasiment la même déclaration dans la Lettre à Luc-André Marcel (“sur la notion d' ‘*équivalence*’, en poésie, entre le langage et le réel”), OC, p.574.

évoque ou de s’y intégrer, s’identifiant à cette chose jusqu’à la devenir lui-même et s’y confondre : la vivant, la mimant, l’incarnant, en un mot, ou se l’appropriant, toujours très *activement*, jusque dans son mouvement propre et sa substance propre. D’où la nécessité de croître et de s’étendre quand le poème est vent, quand le poème est mer – comme la nécessité serait contraire de l’extrême brièveté si le poème était la foudre, était l’éclair, était le glaive ¹”.

Ces lignes sont éloquentes. Si le style est appropriation active, par l’écriture, d’un objet extérieur, il peut aussi aspirer à la restitution mimétique de cet objet. Il allie d’ailleurs simultanément les deux opérations, les deux pôles de la dialectique : appropriation et restitution. Cependant, par rapport au commentaire *rationalisé* de sa poétique que Saint-John Perse propose à son lectorat, il convient sans doute de procéder à des ajustements, de corriger le caractère trop dualiste, trop binaire de la double postulation persienne (ampleur / brièveté). Car l’expansion comme choix d’écriture (comme mode syntaxique) reproduisant un mouvement thématique d’*expansion* n’est pas toujours l’option univoque chez Perse : souvent, le cumul ou la construction du poème en catalogue brassant les diversités des instances, des paysages et des tons, constitue la preuve que le mouvement de croissance phrastique n’est pas nécessairement lié à un thème dont le mot-clé intégrerait dans son sémème le sème nucléaire de “grandeur”, “élévation” ou “démésure”, c’est-à-dire induisant une logique d’expansion. Il n’y a donc pas nécessairement, comme le voudrait le poète palinodique commentant son art poétique, mimétisme entre pratique rhétorique et

¹ - OC, p.921 ; c’est nous qui soulignons.

thème sémantique. Le poème persien, dans sa mouvance, son insaisissabilité et surtout son “inarrêtabilité”¹ ne cautionne pas cette réduction. Mieux, il la dénie et échappe ainsi à une classification trop hiérarchisante des modes de composition. Si l’on devait suivre cette logique de consensus systématique entre technique et sujet, comment pourrait-on alors, sans risque de contradiction, expliquer le phénomène des séries homologues, des énumérations qui impliquent un “dénombrement du divers” sans qu’il y ait au départ du thème présence d’une “condition” d’accroissement ? Si ces énumérations, ces concaténations propositionnelles, ces catalogues d’êtres hétérogènes dans leurs descriptions et surtout leurs fonctions (cf la longue série homologue de *Chœur 3 – Mer de Baal, Mer de Mammon* -, OC, p.373) participent d’une ritualisation dans la connaissance et le répertoriage du monde, ils semblent aussi emprunter à la méthode de classification scientifique (hiérarchie des espèces) – dans l’allure seulement, puisque l’absence de véritable intention hiérarchisante dans ce type d’exercice subvertit toute référence quelconque à une organisation discursive de type logique. Selon Mary Gallagher², qui s’est attachée à analyser les marques de l’appartenance créole telles qu’elles se manifestent chez Saint-John Perse, ces choix stylistiques – « l’accumulation dans la description, la répétition dans les récits, l’assonance dans l’exaltation poétique, la hachure des rythmes, et ces précieux listages d’*Anabase* » – sont autant de “procédés du conteur, créole ou amérindien ou noir-américain”. Elle invoque à ce propos une “créolisation ‘dissimulée’ dans l’œuvre de Saint-John Perse”, créolisation qui “fait qu’il rejoint,

¹ - Proposant une vision plus élargie de l’idée de répétition, G. Molinié propose de lier la “compulsion de répétition” à la “pulsion d’inarrêtabilité” (*Sémiostylistique*, “Le simulacre-le corps”, p.192).

² - M. Gallagher, *La créolité de Saint-John Perse*, Gallimard Nrf, *Cahiers Saint-John Perse* 14, 1998, p.13.

ou qu'il développe, comme cet autre auteur issu de l'univers des Plantations, William Faulkner", ces procédés du conteur...

Cette habitude du "listage" est susceptible en outre d'adopter des intonations et des orientations diverses, mais que l'on pourrait, en acceptant d'estomper les nuances pour une généralisation que nous espérons le moins abusive possible, rapporter à deux grandes tonalités définitives : l'une marquée par la solennité et l'élévation du ton, l'autre davantage infiltrée par la dynamisation déséquilibrante de l'ironie.

B/ L'amplification ou le jeu périphrastique.

La première tendance constitue celle qui autorise la circonscription du poème persien dans la sphère du grand style. Elle définit, de ce fait, un ancrage dans l'isotopie du "grand" du "beau", de "l'élevé", bref de toutes les formes superlatives. Dans son Dictionnaire de rhétorique, Molinié ne définit-il pas le concept de "grand style" par rapport à "une sorte de maximalisation, de superlativisation de la dignité de tous les caractères oratoires" ? Le lien avec les procédures de l'amplification sur le plan technique, de même qu'avec la catégorie du Sublime sur le plan ontologique n'est pas contestable. C'est à ce niveau qu'est perceptible la parenté de Perse avec certains grands auteurs grecs, Homère, Hésiode ou encore avec ce père de l'histoire qu'est Hérodote. Les nombreux récits de voyageurs que possédait l'écrivain sont loin d'infirmes l'attraction éprouvée par le poète-diplomate et voyageur pour les explorateurs, les fondateurs de dynastie, les écrivains mythiques. Un de ces ouvrages, La Conquête de la Terre (Histoire des découvertes et des explorations

depuis les origines jusqu'à nos jours)¹ relate - pour le plus grand plaisir du possesseur qui couvre l'ouvrage de très nombreuses annotations - des événements et des faits très variés. Tels en sont les principaux thèmes : le périple d'Hannon, les conceptions géographiques des anciens grecs, les colonies de la Grèce, les géographes grecs d'avant Hérodote, Hérodote et sa géographie, l'Anabase de Xénophon, l'expédition d'Alexandre, celle de Néarque, les savants d'Alexandrie et de Rhodes, la géographie chez les arabes, les voyages d'Ibn Battouta, les conquêtes mongoles, etc. On saisit aisément l'intérêt qu'un tel livre pouvait représenter pour l'auteur de Vents ou d'Anabase, de ces nouvelles *Théogonie(s)* – ou *anthropogonies*, si l'on pouvait se permettre ce barbarisme – à la manière persienne. Les exemples de développements sur les chroniques humaines où Perse se fait historiographe abondent dans Vents, et nous en donnerons pour exemple ces extraits de la suite 2 :

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

Et puis les gens de Papauté en quête de grands Vicariats ; les Chapelains en selle (...)

(...)

¹ - Orjan Olsen (Principal) et E. Guerre (trad.), La Conquête de la Terre. Histoire des découvertes et des explorations depuis les origines jusqu'à nos jours, Payot, 1933, 279p. L'ouvrage est illustré et couvert d'annotations. Il est consultable à la Bibliothèque de la Fondation Saint-John Perse à Aix-en-Provence.

S'en vivent aussi les grands Réformateurs – souliers carrés et talons bas, chapeau sans boucle ni satin , et la cape de pli droit aux escaliers du port : (...)

Et après eux s'en vinrent les grands Protestataires – objecteurs et ligueurs, dissidents et rebelles, (...) gens de péril et gens d'exil, (...)

(...)

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

(...)

Enfin les hommes de science – physiciens, pétrographes et chimistes : flaireurs de houilles et de naphtes, (...)

(OC 219-220)

Le catalogue est impressionnant, aussi bien dans son contenu que dans sa composition. Ici, les termes de l'énumération sont répartis de façon plus aérée dans l'espace de la page que dans les séries compactées de la suite X d'Anabase, où le seul point unificateur de la série, fondée sur des juxtapositions extrêmement hétérogènes, est constitué par la tournure "Celui qui ". Dans Vents, l'existence d'un facteur commun isotopique est incontestable : c'est celui de la fonction sociale ou professionnelle, du titre – qui, par ailleurs, peut très bien être un *non-titre*, comme le prouve l'expression « Et quelques hommes encore sans dessein ». Néanmoins, les deux types de séries sont toute deux traversées par la figure de la périphrase, dont l'effet est celui d'un adjuvant au déploiement dénominateur et classificateur. Là encore, un parallèle avec la méthodologie scientifique s'impose, puisqu'une des démarches de cette méthodologie consista dès le XVII^{ème} siècle - et cela se prolongea avec le botaniste Linné au XVIII^{ème} - à substituer aux noms de plantes de

“longues phrases descriptives qui étaient plus des définitions que des noms”. Ce besoin d’une désignation périphrastique en sciences – type de désignation qui peut paraître approximatif – s’explique en réalité par la nécessité de rétablir, dans la communauté scientifique, un consensus autour du *nom* de la plante : “L’usage de ces phrases pourtant fort longues fut généralement accepté, tant il répondait à un besoin de mise en ordre. De surcroît, des botanistes (...) différaient d’avis entre eux au point de donner des noms différents à la même plante ¹”.

On voit bien, d’après ces passages, que le choix de la démarche périphrastique n’est pas toujours uniquement appariable au seul “ornement”, et qu’il peut tout aussi bien être au service du *docere* que du *placere* : où l’on voit que la *figure* peut, par ailleurs et paradoxalement, servir l’exigence de la clarté scientifique évoquée antérieurement. Mais cette clarté ne va pas de soi lorsqu’il s’agit du texte poétique. Certes, le curieux projet de mise en place dans Vents 2 d’un “directoire” de personnages plus ou moins illustres est solennisé, en quelque sorte, par le choix contextuel des dénominations de type périphrastique (“hommes d’échange et de négoce”, “gens de péril et gens d’exil”...). Le poète sent bien tout ce que le style peut gagner à s’orienter vers de tels choix figuraux et expressifs, et le mouvement d’accumulation des périphrases est parfois si poussé qu’il confine bientôt à l’hypotypose, laquelle emprunte la forme d’une accentuation extrême des détails descriptifs : “Et quelques hommes encore sans dessein – de ceux-là qui conversent avec l’écureuil gris et la grenouille d’arbre, avec la bête sans licol et l’arbre sans usage”. L’effet hypotyposique est parfois tel que, paradoxe suprême, l’assomption trop poussée de la

¹ - Françoise Waquet, Le latin ou l’empire d’un signe (XVIe – XXe siècles), Albin Michel, coll. “L’Evolution de l’Humanité”, 1998, p. 116-117.

recherche d'une évidence à "faire voir", à se représenter, aboutit à l'effet inverse, à savoir l'énigme. A ce niveau le charme est rompu. Du moins un tournant est-il pris dans le mouvement de présentation des personnalités multiples : le texte le dit, qui évoque "un temps d'étrange confusion, lorsque les grands aventuriers de l'âme sollicitent en vain le pas sur les puissances de matière". L'"autre schisme", mentionné dans le même passage de Vents III, 2, est bien celui de ce mouvement palinodique qui fait dire au locuteur dans l'avant-dernière laisse de la suite, après avoir pris acte de la présence des "hommes de science – (...) flaireurs de houilles et de naphtes" :

“ (...) Et voici bien d'un autre schisme, ô dissidents !...

“ Car notre quête n'est plus de cuivres ni d'or vierge, n'est plus de houilles ni de naphtes, mais comme aux bouges de la vie le germe même sous sa crosse, (...) nous cherchons, dans l'amande et l'ovule et le noyau d'espèces nouvelles, au foyer de la force l'étincelle même de son cri !... ”

(OC 220).

Quelle meilleure illustration de ce *déploiement* persien – opposé, selon Nicolas Castin, au "*développement*, honni, selon l'idée persienne (...) que le volume s'oppose au sens, le perd en le diluant¹" – que les parallélismes et les polysyndètes caractéristiques de la construction phrastique de ce verset ? D'autre part, et remontant plus haut dans la suite, comment ne pas percevoir d'affinités entre les séries de personnalités de tous genres déployées par Perse et les "séries généalogiques" émises par Hésiode dans sa Théogonie ? C. Ramnoux,

¹ - N. Castin, "Saint-John Perse et les poètes latins : épigraphes et *métrique interne*" dans *Souffle de Perse* 5/6, juin 1995, p.10.

qui a analysé la Théogonie, évoque à propos de l'œuvre d'Hésiode "l'architecture dépouillée des généalogies, et l'énumération des confraternités". En particulier, elle a cherché à mettre en relief dans la composition de cette « Généalogie des dieux » le contraste entre la flamboyance dramaturgique d'« épisodes mythiques fameux » et « l'architecture dépouillée des énumérations auxquelles ces épisodes sont accrochés ». Or dans les inventaires obligés de cette genèse, le chercheur relève la rigueur classificatrice de ces séries "confraternelles", ce qui nous a interpellé relativement à l'évaluation de l'énumération telle qu'elle se manifeste dans les principaux recueils persiens : "A étudier de près le détail des séries généalogiques, ou confraternelles, on reste confondu par les preuves accumulées d'une rigueur dans la sélection des noms et l'ordonnance des hiérarchies. Rigueur sans excès de raideur, puisqu'une certaine souplesse, ou le souci du rythme et des allitérations, tolère l'intrusion de noms traditionnels ou locaux familiers parmi les noms signifiants d' 'abstractions', et la rupture des symétries entre dyades, triades ou groupes autrement nombrés¹". L'énumération persienne, à l'instar des énumérations hésiodiques, n'est donc pas toujours "chaotique" mais réglée : selon A. Churchman, l'"énumération apparaît ainsi comme l'instrument privilégié qui permet de concilier ces deux exigences apparemment contradictoires : la liberté de l'imagination et la rigueur du dessein²". En outre, Churchman ajoute un élément interprétatif qui nous semble très fécond, dans la mesure où il met l'accent sur une position dialectique et anti-monolithique. En effet, selon elle, "l'énumération perséenne porte la marque d'une ambiguïté

¹ - Clémence Ramnoux, "La vérité chez les présocratiques", dans Vérité poétique et vérité scientifique, PUF, 1989, (sous la dir. d'Yves Bonnefroy, André Lichnérowicz, et M.P. Schützenberger), p.187.

² - Anne Churchman, "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, p.69.

qui n'est que le refus d'adopter à l'égard des choses une seule attitude (...). Elle est louange tout autant que dépréciation ¹". Cette posture digne de l'éristique sophiste à la manière protagorassienne est assez remarquable ; elle peut d'ailleurs être extrapolée à d'autres niveaux (la palinodie) ou à d'autres conduites discursives dans l'œuvre, telles que la polyphonie, la multiplication des instances énonciatrices --qui sera le sujet du prochain volet de notre analyse – dont le moindre des effets est de démultiplier les angles de perspective, les points de vue sur le monde, les événements et les objets. C'est en particulier cette mobilité dans les diverses focalisations qui permet les revirements palinodiques, et surtout les glissements ironiques – la dérision constituant, comme on l'a rappelé plus haut, un des modes de dénivèlement intonatif, une des inflexions possibles pratiquée dans les listages. Ainsi en est-il dans la suite VI d'Exil, où des personnages d'allure surréaliste voisinent avec d'autres d'inspiration plus médiévale, dans une compétition de type *chimérique* - la chimère désignant, en biologie, un " organisme composé de tissus de types génétiquement différents " - où registres de langue, portraits et profils périphrastiques se combinent en une trame chamarrée très étroitement tissée :

“ Celui qui ouvre un compte en banque pour les recherches de l'esprit, celui qui entre au cirque de son œuvre nouvelle dans une très grande animation de l'être ; (...) celui, comme Baber, qui vêt la robe du poète entre deux grandes actions viriles pour révéler la face d'une belle terrasse ; (...) celui qui tient en héritage, sur terre de main-morte, la dernière héronnière, avec de beaux ouvrages de vénerie, de

¹ - *Ibid.* C'est nous qui soulignons.

fauconnerie ; celui qui tient commerce en ville, de très grand livres :
almagestes, portulans et bestiaires ; (...)

(OC 134).

La démarche concaténatrice est ici soumise à un redoublement illimité qui devient le moteur d'un style transcendant le thème. L'effet périphrastique n'est pas du tout le même, par exemple, que celui de la première phrase dans l'exorde de l' « *Oraison funèbre de Henriette-Marie de France* » de Bossuet : “ Celui qui règne dans les cieux, et de qui relèvent tous les empires, à qui seul appartient la gloire, la majesté et l'indépendance ¹”. Dans le contexte persien, le poème devient “ un discours auquel on ne demande qu'une beauté architecturale, qui est, sa vérité ”. Nommer, ordonner sont les prémisses, dans l'esthétique persienne, de la véritable révélation, de la seule Annonciation qui est celle de l'œuvre en action, et comme le dit très justement Molinié dans sa *Sémiostylistique*, de l'œuvre *en effet*. Une fois cette direction active posée, le poème, qu'il soit mimésis, icône ou structure phyllotaxique – “ oraison nombrée ” - prend acte de son déploiement et se parachève dans les significations qui sont conférées à ce déploiement.

Comme nous l'avons mentionné au sujet de la lettre à Katherine Biddle, le principe qui préside au mouvement expansionnel de la phrase puis du texte est défini – par l'auteur lui-même – comme un principe analogique. Cette exigence d'adéquation homologique est encore une des manifestations de l'*orthopéïa*, de cette nécessité d'ajustement du mot à l'objet ou au concept désigné : en somme, nous nous situons toujours de ce point de vue dans la sphère de la propriété. Il s'agit cependant d'un

¹ - J.-B. Bossuet, *Oraisons funèbres*, Hatier, 1966, p.21.

souci élargi de propriété, qui n'apparie pas seulement une notion et un terme, mais un thème-mythe (un mythème ?) et une conduite verbale (oratoire) ou scripturale. L'incarnation de la phrase persienne en “ fleuve emphatique ” peut ainsi s'expliquer par ce désir – déjà évoqué – de tout embrasser, de dominer la diversité du nommable, et même de ce qui n'est pas susceptible de l'être – comme cet oiseau “ Innommé ” de Cohorte... Dans cette conception d'une dynamique analogique, le poème ressortit nécessairement à une poétique du mouvement, et Albert Henry a raison de décliner à propos d'Amers, dans son ouvrage Amers de Saint-John Perse. Une poésie du mouvement toutes les variations du cinétique, depuis l'agitation, la métamorphose jusqu'au flux et reflux. Aussi conclut-il le chapitre III (“ *Une matière en transgression* ”) sur l'affirmation de l'existence d'un cinétisme majeur chez le poète : “ Sa sensibilité cinétique est telle qu'il faudrait même dépasser le terme d'imagination dynamique : on voudrait pouvoir dire que l'imagination elle-même est mouvement¹ ”. Pur élan, essor pur : cet idéal se retrouve régulièrement dans les écrits paralittéraires, et il traverse par le truchement du trait stylisé épuré le tableau descriptif et esthétique du thème de l'oiseau dans le recueil éponyme. Si Rimbaud plaît à Saint-John Perse, c'est parce qu'il est, selon lui, “ poète de l'ellipse et du bond – poète infiniment actif ”, écrit-il à Jacques Rivière (OC 707), tout comme il reconnaîtra, dans une autre lettre, qu'il y a [chez Rimbaud], dans la divine maigreur de sa langue cursive, tout le sens insonore et fulgurant de l'abstrait ” (OC 675). Par ce goût d'extraction du pur élan, ou de son incarnation dans l'impulsion rhétorique – qui est aussi élan vers le social, vers le récepteur en attente – Saint-John Perse est l'héritier

¹ - A. Henry, “Amers de Saint-John Perse. Une poésie du mouvement”, Gallimard Nrf, Publications de la Fondation Saint-John Perse (édition revue), 1981, p.72.

de Lucrèce qui, dans son *De Natura rerum* (“ De la nature ”), compose sur le vent un passage descriptif et explicatif que ne dénierait pas notre poète moderne :

“ D’abord, c’est le vent qui, de ses coups redoublés, frappe la mer, renverse les plus grands vaisseaux, disperse les nuages (...) ou bien balaie de son souffle, fléau des forêts, le sommet des montagnes, tant est redoutable sa force frémissante, aux grondements pleins de menaces ! Les vents sont donc des corps invisibles, puisqu’ils balayent et la terre et la mer et les nuages du ciel, qu’ils malmènent et emportent dans leur tourbillon. Leur cours, qui sème au loin la ruine, est pareil à celui de ces eaux d’abord paisibles qui tout à coup se précipitent en flots abondants, (...). Ainsi doit s’emporter le souffle du vent : partout où il s’abat à la manière d’un fleuve impétueux, (...) Les vents sont donc, je le répète, des corps invisibles, puisque par leur action, leurs caractères, ils rivalisent avec les grands fleuves, dont est visible la substance ¹”.

Cette présentation poético-didactique de ce “ corps invisible ” qu’est le vent - dont il s’agit d’incarner les effets par le langage - obéit elle-même à un souci de structuration du discours, tout comme elle puise dans les ressources de l’élocution pour conférer plus de force et d’impact figuratif à l’exposé. Dans Perse, on a vu que l’amplification pouvait être perçue comme la modulation discursive analogique à la profusion tropicale, créole – atavisme géographique jumelé à un autre atavisme, rhétorique celui-là, davantage lié à la formation culturelle et scolaire. Il

¹ - Lucrèce, *De la nature*, Traduction, introduction et notes par H. Clouard, Garnier-Flammarion, 1964, p.26. C’est nous qui soulignons.

faudrait en fait interroger les diverses facettes connotatives que comporte cette pratique dilatante, cette mise en scène de l'abondance : est-elle typiquement gréco-latine ? Serait-elle plutôt baroque, orientale ? Vers quoi et contre quoi s'exerce son "débordement ?"

C/ Le sens de l'amplitude.

Dans sa Rhétorique, Aristote relie l'amplification au concept d' "ampleur". Comme moyens de donner de l'ampleur au style, il cite – implicitement – la périphrase : «Voici ce qui contribue à l'ampleur de l'élocution : donner l'explication d'un nom à la place du nom lui-même ; ne pas dire un cercle, par exemple, mais 'un plan situé à égale distance du point central'¹ ». Il fait également participer les *métaphores* et les *épithètes*² à cette élaboration de l'amplitude, de même qu'il recommande l'usage du pluriel au lieu du singulier, ainsi que celle des expansions, des formules allongées (§ V). Enfin, après avoir déconseillé le recours au style haché, il illustre son propos par l'exemple d'Antimaque, dont le « procédé avantageux (...) consiste à parler de choses qui n'importent pas au sujet » car, affirme Aristote, "on peut amplifier ainsi indéfiniment »! La recette paraît donc simplissime, et l'ampleur du style n'est donc répertoriée que comme une qualité exigeant un effort particulièrement ardu.

Chez le pseudo-Longin (Ier s. ap. JC), auteur du Traité du Sublime, le traitement de l'amplification subit un affinement et une complexification

¹ - Aristote, Rhétorique, Livre III, chapitre VI, I, p.317.

² - A propos des épithètes, Aristote recommande tout de même (au chapitre III, "Sur le style froid") une certaine méfiance : l'orateur ou l'écrivain devra y recourir avec précaution car, "si elles font pléonasmе, [elles] trahissent l'art et rendent manifeste la présence de la poésie" (op. cit. p.309). Il faut donc faire "comme si" et donner – suprême talent – l'impression du naturel...

par rapport à la théorisation – ou plutôt aux conseils pratiques – proposés par le maître d’Alexandre. Pour Longin, le concept de *copia*¹ - équivalent latin de l’*auxèsis* grecque - va se définir en référence à l’extase, au sommet et surtout au Sublime, le premier présupposé étant que le Sublime ne saurait se satisfaire d’une mesure étroite ou mineure : “ Car il n’y a rien qui estropie davantage le Sublime, que de le vouloir comprendre dans un trop petit espace²”. Pour atteindre ce “ sommet ” de l’être qu’est le sublime, il faudra “ bouleverser enthousiasmer, déborder³”. Ce dernier *gestus* est tout aussi lié à l’excès qu’à l’amplification et Longin a donc recours aux métaphores du “ feu ” et de la “ crue ” (il suit en cela Cicéron) pour mieux représenter – visualiser – le sens puissant du mouvement d’abondance. Au chapitre IX du Traité, Longin nomme explicitement l’amplification comme un des moyens du Sublime. Cependant il procède à des précisions définitives très importantes. Il lui confère d’abord un sens concret, lié à la période et aux possibilités qu’elle autorise : “ des périodes plus étendues, et composées de plus de membres⁴”. Il s’agit, plus précisément, de “ s’élever par degrés ”. L’amplification est chez lui une “ adresse ”, c’est à dire une virtuosité technique, un art : l’exigence d’une définition exacte se perçoit chez lui de manière très vive. Aussi récuse-t-il la définition proposée par les “ maîtres de l’art ” selon laquelle l’amplification serait “ un discours qui augmente et qui agrandit les choses ”, récusation justifiée par le fait qu’aussi bien les figures ou le pathétique produisent le même effet – sans être pourtant des amplifications. Pour lui, la distinction entre sublime et

¹ - Ce concept est d’abord cicéronien.

² - Longin, Traité du sublime, Le Livre de Poche, “*Bibliothèque classique*”, 1995, p.132 (Chap. XXXIII, “*De la mesure des périodes*”).

³ - *Ibid.*, p.10

⁴ - *Ibid.*, p.92 (Chap.IX, “*De l’amplification*”)

amplification est claire: “le sublime consiste dans la hauteur et l’élévation, au lieu que l’amplification consiste aussi dans la multitude des paroles”. En fait, l’élévation définie par Longin – et nous reverrons plus longuement ce point dans la troisième partie – peut paradoxalement autant siéger dans l’amplitude que dans le resserrement, et le rhéteur grec choisit d’illustrer son propos par les exemples de Démosthène et de Cicéron : “En effet, Démosthène est grand en ce qu’il est serré et concis ; et Cicéron, au contraire, en ce qu’il est diffus et étendu¹”. Le “feu” cicéronien est un feu qui, “à mesure qu’il s’avance, prend toujours de nouvelles forces”. Enfin, Longin classe l’expansion comme procédé appartenant au genre démonstratif. L’amplification, la montée oratoire qui est aussi protase émotionnelle a bien partie liée avec le *movere*, et un *movere* qui est plus proche du bouleversement que du simple trouble *pathématique*. On appréciera, de ce fait, le rappel par Francis Goyet, dans son *Introduction* au Traité, de l’étymologie du terme “copia” : “On comprend (...) que la *copia* soit étymologiquement la *co-ops*. L’abondance opératoire est la surabondance d’une armée en marche, la “co-opération”, c’est-à-dire la réunion de plusieurs troupes ou *opes*². Voilà du reste une autre image de la surpuissance : l’armée romaine, comme un incendie conquérant³”. A la lumière de ces précisions, on peut sans doute mieux pressentir le rythme homérique, la pléthore de propositions – la plupart du temps au pluriel – qui marquent le Chant VI d’Anabase où “Tout-puissants dans [leurs] grands

¹ - *Ibid*, (Ch. X, “Ce que c’est qu’Amplification”) p.93.

² - J. Gardes Tamine a souligné ce rapport entre champ de parole et champ de bataille. Rappelant les expressions attestant de l’analogie – « *arguments frappants, joute oratoire, lutte verbale, (...)* », elle met l’accent sur le fait que, « *dès l’origine la parole dans son usage rhétorique n’est qu’un substitut de la violence physique* », (La Rhétorique, p. 13)

³ - Longin, Traité du Sublime, p.31.

gouvernements militaires ” (...), les conquérants s'établissent “ au fond des golfes désertiques ” (OC 102-104) :

“ Certes ! une histoire pour les hommes, un chant de force pour les hommes, comme un frémissement du large dans un arbre de fer... lois données sur d'autres rives, (...) de grands pays vendus à la criée sous l'inflation solaire, les hauts plateaux pacifiés et les provinces mises à prix dans l'odeur solennelle des roses ... ”

Cependant l'amplification peut aussi être liée à la “ pompe ”, qui est un terme souvent chargé de connotations négatives. Mais nous ne sommes pas encore, avec Longin, au XV^{ème} siècle, époque à partir de laquelle la valeur péjorative du concept se précise. D. Chevrier rappelle son sens étymologique : “ cortège triomphal appareil magnifique et somptueux et, pour le style : noblesse, éclat¹ ”, et il réaffirme son lien, dans le poème persien, à un sentiment d'élévation et de grandeur qui transparaît jusque dans l'expression et les choix rhétoriques. Pour Longin, “ l'*enflure*, la *puérité* et le *pathétique* ” sont des “ formes du ‘mauvais’ sublime²”, et ce sont sans doute toutes les connotations charriées par le terme “ enflure ” qui faisaient redouter à Saint-John Perse d'être catalogué comme “ poète pompeux ” et qui, en un sens, expliquent qu'il ait eu si souvent recours à la récusation pour se défendre d'une telle étiquette : vastitude et vanité ne sont-elles pas issues d'un étymon commun?

¹ - D. Chevrier, “De la pompe persienne” dans *Portulans pour Saint-John Perse. De l'homme au poète*, sous la dir. d'Yves-Alain Favre, J. et D. éditions. Actes du coll. de Pau (mars 87), 1989, p.45.

² - Claude Zilberberg, “Esquisse d'une grammaire du sublime chez Longin”, dans *Langages* 137, mars 2000, “Sémiotique du discours et tension rhétorique”.

Amplification-amplitude-ampleur : c'est donc essentiellement autour de cette triple modulation du concept d'abondance que se définit, du point de vue stylistique, l'écriture persienne. Si l'amplitude peut souvent être associée à la démesure¹, elle s'accompagne chez Saint-John Perse d'une dimension *pneumatique* et rythmique. Dans la discussion qu'il a avec des écrivains suédois en décembre 1960² – à l'époque, donc, du Prix Nobel – il analyse longuement la relation unissant le thymique et le poétique. Pour lui, Claudel a été l'initiateur d'une poésie qui a « libéré (...) les rythmes de l'être humain ». Son idée, « qui était une révolution à son époque » était « de faire intervenir la mesure du mouvement respiratoire ». En fait, Saint-John Perse explique dans ce texte très éloquent qu'il y a en réalité chevauchement de deux mesures : celle de l'alexandrin ou de l'octosyllabe qui sont des “ métronomes ”. Mais cette mesure est insuffisante pour communiquer l'affectivité, l'émotion : elle doit être adoubee par la mesure respiratoire qui l'exhausse, la vitalise et la parachève. Cette dernière est absolument indispensable pour créer l'effet voulu : “ Vous pouvez faire passer intellectuellement tous les raffinements que vous voulez, aller très loin par l'intelligence, mais physiologiquement vous ne ferez pas passer grand'chose ”. C'est ce qui explique qu'une œuvre générée “ dans le corset d'une métrique classique ” peut être “ une œuvre géniale au point de vue purement intellectuel ”, cependant ce ne sera pas “ une œuvre qui soit mystérieusement dans l'amplitude et le mouvement, comme les mouvements de la mer ou les mouvements de notre époque ”. Le rythme respiratoire est donc pour Saint-John Perse la manifestation de la

¹ - On citera l'étude de Michel Maxence, “Saint-John Perse ou la tentation de la démesure” (*Tel quel*, IV), qui avait déplu au poète et qui est critiquée par Jean Paulhan dans ses “*Enigmes de Perse*” (cf. OC, p.1313).

² - Saint-John Perse, *Colloque avec des écrivains suédois*, Stockholm, décembre 1960. (Photocopie conservée à la Fondation Saint-John Perse).

cyclothymie naturelle du poète et de l'homme, qui détermine les oscillations périodiques du souffle – « Nous vivons sur des cycles et nous vivons sur un échange de mouvements », proclame-t-il – et la restitution par l'écriture de cette variabilité est bien la courroie de transmission de l'émotion, de ce bouleversement extatique qui est un des effets du sublime chez Longin. Et le poète poursuit : “ Il [C Claudel] a compris ... qu'il fallait suivre le rythme respiratoire (...). Parce que, suivant le moment de passion qui passe dans un être humain ou le bouleversement du mouvement, votre amplitude respiratoire n'est pas la même : plus ou moins précipitée, plus ou moins large ou restreinte ¹”. La métrique interne est ainsi appelée, dans ce contexte où règne l'analogie, à s'aligner sur l'intensité des mouvements humains. Mais ce désir d'osmose parfaite entre le débit de l'écriture et le débit rythmique atteint un tel degré chez le poète qu'il se déclare encore insatisfait des conditions d'adéquation entre rythme poétique et rythme biologique : “ Seulement, ça ne va pas encore assez loin. Parce que ce sont des limites encore que la cage thoracique d'un être humain. C'est déjà très beau d'avoir donné ça : cette respiration et cette amplitude suivant (...) la précipitation du débit et du mouvement d'un être humain. Mais on peut aller beaucoup plus loin. On peut aller beaucoup plus loin comme on peut aller dans beaucoup de complexité dans la métrique intérieure ”.

L'expérience semble donc nettement se définir comme une expérience des limites. Non content de vouloir assujettir le mouvement d'amplification scriptural à celui de l'amplitude rythmique biologique, Saint-John Perse pousse très loin l'exigence d'un isomorphisme entre

¹ *Ibid.*, p.9.

thymique et poétique, entre souffle et style. Le thème du point limite, point de non-retour où l'hétérogénéité substantielle de l'être et du faire se résout en unité n'est pas nouveau pour le poète recevant le Nobel en 1960. Déjà, dans ses *Lettres de jeunesse*, il définissait le terme de cet "aller plus loin" constitutif de son éthique poétique : "jusqu'à ce point final d'explosion et de fulguration"¹. Seulement le paradoxe de la question réside en ce que la recherche éperdue de ce *summum* spasmodique passe, dans la perspective qui est celle de la poétique persienne, par l'investissement d'une *auxèse*², par l'engagement pratique dans la voie asianiste. Cette voie est pourtant traversée parfois par des digressions, par des contre-mouvements qui en modifient l'inflexion première. Un de ces contre-mouvements est constitué par l'énigme, qui devrait se définir comme une anti-amplification, étant donné les scènes de concentration, de densité dans la brièveté, que le lexème charrie. Cependant Thomas Sébillet, tout en confirmant dans son *Art poétique français* (1548) que l'énigme "est allégorie obscure, vice d'oraison appelé en Quintilien, à cause de son obscurité" décrit sa forme comme étant "une perpétuelle description, telle que du Blason, fors qu'elle est plus obscure, et recherchée de plus loin"³. L'analogie avec la description la rapproche ainsi étrangement de l'amplification, laquelle est souvent au service de la description. Si la "vertu de l'énigme" selon Sébillet "est l'obscurité", alors l'énigme est fondamentalement au cœur de la poésie. Nous évoquerons à ce sujet la position exprimée par Saint-John Perse à propos de l'hermétisme : "Il y a deux façons de comprendre

¹ OC, Lettre à Gabriel Frizeau, 27 fév. 1909, p.743.

² - L'auxèse consiste dans le « traitement global d'un thème par le recours à un enchaînement d'expressions hyperboliques, dans une orientation continue et méliorative » (M. Aquien et G. Molinié, *op. cit.*)

³ - Thomas Sébillet, *Art poétique français* dans *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, Le Livre de Poche, 1990, p.139 (chap. XI, "De l'énigme").

l’hermétisme. Si vous appelez l’hermétisme la forme elle-même : qu’on a une forme obscure ou compliquée, si c’est la forme, c’est inadmissible. Si c’est le fond qui est obscur, mais c’est la matière même de la poésie (...). Le poète...explore une matière qui est obscure...C’est un hermétisme absolument légitime¹”. Il y aurait donc un hermétisme formel, dont on pourrait concevoir l’existence dans une expression allusive voire cadencée, au pire absconse, et un hermétisme immanent au domaine poétique et qui serait, au risque de le trahir, irréductible à la clarté. Cette opacité – ce “mystère”, tel est l’autre mot persien – constitutive du noyau poétique gagnerait peut-être alors à être traduite par des moyens expliciteurs telle que l’amplification : en somme par une *élucidation* qui ne serait pas dissolution de la densité poétique². Mais l’amplification comme mode de l’élucidation de la compacité quintessentielle du poétique, même quand ce poétique aspire à ces “fulgurations” idéalement recherchées par le poète, n’est pas vraiment au service d’une “expression spasmodique³”, à l’instar de l’expression rimbalienne. L’amplification persienne est à la fois exercice syntaxique de mise en scène du mouvement – lequel est éloquence oratoire – et élucidation (par “accroissement de paroles” dirait Longin⁴) de la tension rhétorique qui sous-tend le texte. On verra ultérieurement que le nerf du poème persien s’enrichit d’un partage dialectique, voire éristique de l’exhubérance et de la brièveté. Ce dynamisme dialectique siège déjà

¹ - Saint-John Perse, Colloque avec des écrivains suédois, déc. 1960, p.3. Rappelons qu’en matière de style, l’*obscurité* est un « vice majeur » (Molinié).

² - “D’autant plus claire semble la phrase, qu’elle s’imprègne de plus de nuit” écrit-il dans l’*Hommage* à L.P. Fargue (OC 520)

³ - OC, “*Enigmes de Perse*” (Jean Paulhan) : “*Rimbaud et ses enfants usent d’une expression spasmodique*”, p.1306.

⁴ - Longin, *Traité du Sublime*, p.93.

dans le fait amplificateur¹. Certes, la figure ressortit au « grand style périodique », dont Bossuet est, selon l'avis de Perse même, le grand représentant². Dans la même logique, elle “ participe à l'élaboration du style élevé et poétique ³”, d'où son lien au genre épique. Mais à y bien réfléchir, et même si Longin affirme que l'amplification peut parfois contribuer au Sublime, le lien entre les deux notions se révèle encore plus subtil et Marc Fumaroli émet une réflexion, dans l'Age de l'éloquence, qui rend cette subtilité : “ ...le sublime exclut l'amplification, il est le plus court chemin de la vérité perçue par l'orateur à la vérité reconnue par l'auditeur ⁴”. Comment comprendre ces lignes, sinon en rappelant que “ Sublime ” ici ne réfère pas au style mais à un état psychique et moral (cette acmé de l'enthousiasme et de la beauté) et que de ce fait, il implique une *illumination*, cette brièveté fulgurante dans la fusion entre orateur et auditeur. Conséquemment, l'amplification n'est plus alors perçue que comme une entrave qui viendrait grever la spontanéité de cette relation exceptionnelle entre les deux instances en présence. Ici, l'amplification n'est plus facteur de ravissement : parade du discours, elle disqualifie l'extase en la diluant. C'est cet aspect de la problématique qu'aborde Saint-John Perse lorsqu'il fait l'apologie, dans l'hommage à Fargue, de la concision au détriment du « byzantinisme » et de « l'alexandrinisme » : “ Sobriété aussi de ce bel “ art de poésie ”, allusif et concis, qui ne semble se plaire que dans

¹ - Dans Parole et la Beauté (Rhétorique et esthétique dans la tradition occidentale), Alain Michel rappelle que “l'amplification et la variation” dérivent de la dialectique, qui fut séparée de la rhétorique à la suite de la constitution du *trivium* (p.170).

² - *Colloque avec les écrivains suédois* : “Au XVIIème siècle, dans son grand style périodique, Bossuet est poète”. (p.2)

³ - J. Gardes-Tamine, “Saint-John Perse et la belle parole”, dans Cartes blanches n°1, sept.2000, Univ. Paul Valéry, Montpellier III, p.151.

⁴ - Marc Fumaroli, L'Age de l'éloquence. Rhétorique et Res literaria de la Renaissance au seuil de l'époque classique, Albin Michel, coll. “L'Evolution de l'Humanité”, 1994, p. 682.

l'économie des moyens, le coup d'arrêt de l'écrivain et la pédale du musicien intervenant à temps pour freiner l'abondance ou la dissipation¹". L'efficience de l'amplification est donc opératoire 'jusqu'à un certain point, à partir duquel la démarche risque de se nuire à elle-même, de s'auto-dégrader dans une décadence ornementale² et d'annuler ainsi son effet d'ampleur majestueuse et de plénitude, à l'instar de toute qualité du style qui, poussée à l'extrême, peut dégénérer en vice. En d'autres termes, l'amplification de la phrase n'est pas toujours au service de l'amplitude du ton, et celle-ci peut parfois être davantage rendue par une procédure inverse de celle-là, c'est-à-dire par le resserrement et la sobriété, comme c'est le cas de la stylisation du thème dans Oiseaux. A. Michel pose à ce propos cette question essentielle, que se poseront aussi bien les écrivains grecs que les "rhéteurs" et les "critiques...à travers l'histoire": "Quel est le véritable modèle du sublime? L'amplification ou l'élévation?"³ Aussi bien dans les chutes ou le style coupé qu'elle incorpore que dans les flamboyances asianistes dont elle se fait le médium, l'amplification, de par son lien au mouvement, est un facteur de baroque dans la poésie persienne. Si la "condition requise (...) pour qu'il puisse être question de baroque"... est un "certain potentiel vital ou spirituel qui exige d'être dépensé"⁴, la poésie persienne répond parfaitement au signalement. Mais le baroque persien est un baroque chorégraphié, "tenu", il n'est pas dominé par l'instabilité du mouvement mais en assure la conduction organisée, nombrée. L'éphémère et le labile sont aussitôt fixés, par l'écriture, dans

¹ - Hommages, OC, p.520

² - Même si on a "besoin", comme l'écrit A. Michel, de recourir parfois aux ornements pour revenir à l'équilibre qui est le fait de la beauté". (*op. cit.*, p.215)

³ - A. Michel, *op. cit.*, p.113

⁴ - A. Henry, Amers de Saint-John Perse. Une poésie du mouvement, p.123.

la contrainte d'une manière qui les stabilise, les canalise, qui magnifie la turbulence cinétique par un rituel rhétorique. Ce qui perdure du mouvement en tant que tel - ce mouvement qui est "critère de baroque en littérature ¹" - c'est sa praxis rhétorique et l'impulsion qui commande cette praxis, telles qu'elles se donnent à lire et à *ressentir* par le récepteur face au texte.

De la pompe antique au baroque classique, le sens de l'amplitude peut ainsi se charger de connotations multiples et polyvalentes. L'inflexion typiquement persienne qui lui est associée dans ce contexte impose toutefois de la rattacher à une attitude de type palinodique, dans laquelle on retrouverait deux postures contradictoires : l'une d'élan amplificatoire effectif attesté à travers l'investigation attentive des recueils poétiques, l'autre de déni catégorique manifesté dans les écrits parallèles, déni qui s'accompagne toujours de la mise en valeur apologétique d'un projet ascétique, de cette exigence de sobriété à laquelle Saint-John Perse voulait se contraindre – idéal atticiste exprimé en tant que tel. Nous verrons dans le volet ultime de notre travail si cette tournure amplificatrice ne fonctionne pas, au bout du compte, comme un détour obligé, une configuration nécessaire pour aborder ces stylèmes parfaits que seraient la concision et la sobriété. En attendant, il nous semble tout aussi essentiel d'envisager ce que l'on pourrait désigner comme un mode d'amplification énonciative, dans ses multiplications d'instances discursives et narratives : la polyphonie en action dans le poème persien.

¹ - *Ibid.*, p.124.

CHAPITRE III :

LA POLYPHONIE : UNE CHAÎNE ENONCIATIVE.

I/- Un “ dialogue des Orateurs ”.

Les deux pôles d'étude précédents, portant l'un sur la manifestation incongrue du terme technique ou scientifique, l'autre sur la charge pompeuse de l'oratoire dans ses déclinaisons syntaxiques et rhétoriques ont permis d'envisager dans l'œuvre persienne certaines tendances hétérogènes de l'écriture. Il est très probable que la tension rhétorique qui régit la motricité du texte consiste dans une grande part dans cette polarité entre la référence courte, technique, ultra-précise ponctuant le poème et le “ ruissellement¹ ” - luxuriance phonétique, lexicale, syntaxique - de cette emphase typiquement persienne. Ces deux modalités sont d'ailleurs très représentatives, si l'on voulait accentuer la perspective dualiste, du rapport de l'écrivain à la modernité scientifique d'une part, qui l'a toujours interpellé, et d'autre part à la tradition de l'ode grecque et à une certaine éloquence dont la *copia*, la gravité et l'ampleur sont autant de moyens de toucher l'auditoire, voire de le *fasciner*.

Ce dynamisme amplificateur – *movere* d'un autre ordre - qui est aussi exercice d'éloquence pouvant parfois virer à une pavane de la parole déclamatoire – gardant toujours cet objectif ultime et essentiel : agir –

¹ - Amers, Strophe. “Pour nous ce sifflement du Siècle en marche et son ruissellement splendide. (...) (OC 315).

peut s'actualiser selon diverses options. Nous avons précédemment exploré l'option syntaxique, de même que celle lexicale ou lexico-rhétorique, de la redondance. Amplifier signifie chez Saint-John Perse la plupart du temps combiner des fils figuraux de nature multiple : l'exposition s'associant, dans le cadre périodique, l'anaphore ou le polyptote, ou encore l'hyperbole –“ 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 ¹-. Une autre option dérivant de ce procédé consisterait dans la multiplication des instances locutoires. Ce phénomène nous semble primordial parce qu'il participe de façon indiscutable à la structuration de nombreux poèmes et qu'il contribue à complexifier la perspective de lecture. Cette complexification est elle-même générée par la diffusion des voix qui traversent l'écriture et constituent les maillons de cette chaîne locutoire qui répercute à l'infini un message relayé par plusieurs médiums. Nous nous proposons donc d'évaluer cette posture dialogique où l'ostracisme – l'insularité – du locuteur unique éclate en une constellation plurivocale à la faveur de laquelle le “ Je ” sera aussi susceptible d'être « un Autre ».

Quelles sont les modalités et les effets de cette démultiplication de l'autorité locutoire ? Comment définir les normes de la distribution des voix dans le discours poétique ? Nous verrons également que les diverses variations énonciatives peuvent constituer l'indice d'une variation au niveau de l'*ethos*. Car il est clair que la prise en compte de la spécificité du texte persien en matière d'énonciation est une étape cruciale pour une meilleure appréhension de ce texte, prise en compte qui nécessite une

¹ - *Vents* II, 1, p.199.

approche par le biais d'une théorie de l'énonciation. Nous avons plus particulièrement choisi de délimiter, à l'intérieur du corpus général préalablement défini, un sous-corpus qui nous a semblé singulièrement se prêter, de par sa constitution, à cette investigation : ce sera Vents, et plus secondairement, Anabase. En quoi ces œuvres comportent-elles une représentativité opératoire, effective lorsqu'on veut démonter les mécanismes du jeu polyphonique qui les fonde, et dans quelles mesures ces modalités se recourent avec certains concepts rhétoriques – tels que l'*ethos* : c'est à ces questions que nous tenterons d'apporter quelques éléments de réponse.

La “ nouvelle ” critique persienne n'a pas fait l'économie de ces perquisitions soupçonneuses à l'intérieur de l'œuvre, incursions dont l'objectif consensuel consistait ordinairement dans la révélation d'un “ homme de l'ombre ” se profilant en arrière-plan de l'imposante statue du Poète. Derrière l'image reconnue et habilement construite du Prix Nobel, ambassadeur et Secrétaire Général, figure de proue résolument tournée vers les embruns atlantiques, quoique fondue - malgré tout - dans le bronze gréco-latin, de nombreux chercheurs se sont évertués à “ révéler ” (au sens presque chimique du terme) les contours exacts du personnage. Depuis les démentis apportés à certains faits relatés dans la *Biographie* de l'édition de la Pléiade jusqu'à la mise en lumière de recoupements inexacts entre les anecdotes rapportées par le poète et les révélations de ses archives personnelles, une partie de l'histoire de la critique persienne aura été celle d'une reconstitution de la vérité des faits, d'un décryptage du mystère persien. Mettre à nu l'hologramme spécifique du personnage de Saint-John Perse supposait alors de se

plonger dans une documentation assez importante sur l'écrivain, avec des intentions résolument inquisitoriales.

Consécutivement à cette confrontation constante entre l'homme public et l'homme privé, entre Alexis Leger et Saint-John Perse, nous avons voulu déplacer cet intérêt vers une exploration des *éthè* du locuteur tels qu'ils se manifestent à travers les variations énonciatives pratiquées à l'intérieur de certains recueils. L'apport des théories de l'énonciation présente à cet égard un intérêt évident pour une relecture du texte persien. Comment, par exemple, considérer les entrecroisements des instances énonciatives assumant un discours direct dans Amitié du Prince, dans Exil, Anabase ou encore Vents ? Quel sort faire à la polyphonie qui traverse le poème, transformant la linéarité en une densité multistratifiée invitant à la reconsidération du sens et des points de vue induits ? Comment expliquer dans ce contexte précis les guillemets¹ qui encadrent - ou qui n'encadrent qu'à demi - de très nombreux versets ? Quoi qu'il en soit, il y a nécessité d'attester des types variés de discours qui peuvent être imbriqués: ceux où le poète est émetteur d'éloges, ceux où un énonciateur rapporte lui-même le discours d'un locuteur (où il n'est donc que courroie de transmission²), ou encore ceux où il veut mobiliser l'instance à laquelle il s'adresse, et qu'il interpelle. Parallèlement, ce sont donc les cas de dédoublement ou d'éclipse à l'intérieur du concept de locuteur qu'il s'agit d'interroger.

¹ - Dans "Vents et la rhétorique retournée de Saint-John Perse", (*Revue des Lettres Modernes*, 1987, "Saint-John Perse 1), Steven Winspur s'interroge : "Que signifient au juste les guillemets autour de cet extrait, qui produisent un effet de dialogue entre une partie du texte et ce qui l'entoure?" (p.216)

² - OC, Amers, Strophe V, p.305 : "*Langage que fut la Poétesse : (...)*".

“ Tout se passe naturellement sur le plan des représentations, de l’orateur, qui se forge une image du public, comme du public, qui de son côté, se forge une image de l’orateur ¹”. Chez Saint-John Perse, il semblerait que ce soit sur ces schèmes de pré-vision et de projection que fonctionne la communication, et la plupart des investissements rhétoriques sont faits dans ce sens. En fait, une première version de l’*ethos* désignerait plus spécialement le profil moral de “ l’auteur ” tel qu’il apparaît, tel qu’il se donne à voir – à imaginer – dans les recueils. Mais il faut distinguer cet *ethos* d’un second, qui serait celui du locuteur assumant l’énonciation :

“ Sur trois grandes saisons m’établissant avec honneur, j’augure bien du sol où j’ai fondé ma loi ”.

L’expression de cet *ethos* s’affirme dès le verset liminaire d’Anabase dans les termes de l’autorité, en même temps toutefois que dans ceux de la socialité – ce dernier paradigme étant d’ailleurs en partie construit sur des mots ou expressions appartenant au champ judiciaire : *lois, présomption, balances, tient ses assises*, etc. Fonder la loi suppose en effet la mise en place d’un cadre institutionnel, régissant le relationnel en tant que fondement des hiérarchies sociales. On est loin du topos du marginal ou de l’exclu, et de l’image décalée du héros romantique. Mu par le sentiment de l’honneur, le héros d’Anabase cultive un orgueil pour le moins paradoxal : affirmant péremptoirement sa volonté d’indépendance – “ Je ne hélèrai point les gens d’une autre rive ”, OC93 – il fait part tout de même de son projet communautaire, qui corrobore

¹ - J. Gardes-Tamine, La Rhétorique, A. Colin, 1996, p.48.

son aptitude déclarée à la socialité : “ Mais j’ai dessein de vivre parmi vous ”.

Cet *ethos* est celui d’un locuteur-orateur dont la vocation est essentiellement de “ héler ”, d’interpeller, comme on le lit dans la suite II du premier chant d’Anabase : “ Hommes, gens de poussière et de toutes façons... ”. Il est donc inscrit dans un projet résolument illocutoire – on reviendra sur cet aspect de la problématique dans le volet sur la pragmatique du texte persien. Le passage ci-dessus extrait d’Anabase est d’ailleurs riche en apostrophes, accompagnées ou non de vocatifs, et en suites énumératives, asyndétiques ou non. Mais le décrochement ironique introduisant la dérision par rapport à un discours qui risque de devenir pompeux signe une “ métamorphose ” de l’*ethos* : on passe de l’*ethos* grandiloquent du fondateur de dynastie bien connu d’Anabase à un *ethos* plus distancié, moins engagé dans l’entreprise sociale de “ fondation ”. Il nous semble ici que l’énonciateur se scinde alors en deux *éthè* : il laisse percer, après le premier, un second pan de sa personnalité où l’autodérision et la distance pointent et permettent d’opérer une rupture tonale par rapport à ce qui a précédé. Dans ses marques lexicales et rythmiques aussi bien que figurales, l’énonciation est, dans Vents par exemple, toujours insérée dans un projet dynamique. L’écriture semble alors participer pleinement de la prescription aristotélicienne qui recommande de “ mettre les faits sous les yeux ” et de décrire une action “ *agissante* ”. Nombreuses sont ainsi les occurrences dans le recueil où est lancée l’invitation à vivre, où la construction du verset produit un effet d’élan vers l’avant, d’arrachement de la dimension linéaire et figée du texte, de cette pesanteur tant récusée par la poétique de Perse :

“ Enlèvement de clôtures, de bornes...

(Vents, I,6, p.193)

(...) Et c'est d'un même mouvement à tout ce mouvement lié, que mon poème encore dans le vent, de ville en ville et fleuve en fleuve, court aux plus vastes houles de la terre, épouses elles-mêmes et filles d'autres houles...

(Vents II, 1, p.201)

Si vivre est tel, qu'on s'en saisisse ! Ah ! qu'on en pousse à sa limite,

D'une seule et même traite dans le vent, d'une seule et même vague sur sa course,

Le mouvement !...

(Vents IV, 1, p.233)

L'image projetée par de telles amplifications dynamisantes, au niveau du profil de l'énonciateur tel que le lecteur le perçoit, est sans doute celle d'une représentation “ en marche ” : orientée vers un futur, elle tisse les thèmes conjugués du chant qui se compose au fur et à mesure de l'avancée spatiale et du “ regain nouveau ” (Vents VI, 5, p.247) :

Et toute la Ville en marche vers la mer, avec les bêtes, à la main, parées d'orfèvrerie de cuivre, les figurants aux cornes engainées d'or, et toutes femmes s'enfiévrant, aussi l'étoile s'allumant aux premiers feux de ville dans les rues – toutes choses en marche vers la mer et le soir de haute mer et les fumées d'alliance sur les eaux,

(*Chœur, Mer de Baal, Mer de Mammon...4, OC* 379).

Et nos poèmes encore s'en iront sur la route des hommes,
portant semence et fruit dans la lignée des hommes d'un autre âge –
(*Vents* VI, 6, p.250)

L'ouverture du poème *Vents* signale la présence incluse du locuteur dans l'instance générale des "hommes de paille". Celui-ci n'est pas perçu isolément mais se présente comme intégré au sein d'un groupe dont la désignation va très vite évoluer vers celle d' "athlètes" et de "poètes" : "sur nos plus grands versets d'athlètes, de poètes". Ce n'est que dans la dernière laisse de la suite I que le "nous" généralisant et intégrateur va laisser place à un "je" qui met en avant la singularité de son énonciation : ce chant, rehaussé par l'adresse rhétorique apportée par l'apostrophe et le vocatif :

“ Ô toi, désir, qui vas chanter ” Et ne voilà-t-il pas déjà toute ma
page elle-même bruissante,

Le discours direct remplit ici une fonction spécifique : il est ce qui va assurer une relance du thème, mais aussi de l'émotion innervant le poème. L'introduction d'une autre « voix », d'une nouvelle instance énonciative enrichit de ce fait la perspective textuelle : cette polyphonie intervient d'ailleurs souvent à des positions liminaires ou intermédiaires entre un verset et un autre, entre une suite et une autre. Mais ce qui est posé de façon particulièrement explicite dans le recueil de *Vents*, c'est ce parallélisme mimétique du dynamisme discursif – symbolisé par le

personnage du « Narrateur » - et de l'essor éolien. Les deux instances sont en effet représentées dans leur lien avec le même souffle porteur :

“ Le Narrateur monte aux remparts. Et le Vent avec lui
(...) ”

L'énonciateur subit du fait de l'irruption du “ Narrateur ” un dédoublement : scindé en deux faces qui démultiplient les angles et les points de vue perceptifs, il s'éclipse au profit du nouveau locuteur, ce qui confère au texte poétique des paramètres discursifs qui s'apparentent à ceux du genre narratif, tout comme ils ne sont pas sans rappeler certaines marques caractéristiques du théâtre¹. D'ailleurs, ne pourrait-on pas lire le fragment de verset rapporté précédemment comme une indication didascalique – certes assez incongrue si l'on conçoit l'instance “ Vents ” comme une unité abstraite à laquelle une indication virtuelle de mise en scène est difficilement applicable. Quoi qu'il en soit, cette conception d'une énonciation qui survient en *relais* d'une énonciation antérieure assure un renouveau du souffle poétique dans ce quasi-récit qui nous est donné, renouveau qui fortifie la dimension “ durative ”, envisagée dans sa non-clôture, du poème en essor. Le texte nous livre d'ailleurs, en une comparaison édifiante, cet effet largement mélioratif de la variation énonciative :

“ Et sa parole nous est plus fraîche que l'eau neuve.

Fraîcheur et gage de fraîcheur.

¹ - J. Gardes-Tamine évoque le croisement des voix dans *Amers*, ainsi qu'il en est pour le drame antique. “Surtout, la théâtralisation, la tension entre des voix qui se répondent ou s'enchevêtrent, est une constante depuis *Amitié du Prince* où dialoguent le Prince et le Sage. Le lyrisme impersonnel qui traverse l'œuvre est tissé de ces paroles multiples,” dans “Saint-John Perse et la belle parole”, p.148.

(Vents I, 2, p.181).

La redondance (portée ici à la fois par les figures de la diaphore et de la dérivation) contribue à intensifier l'effet de renouveau enthousiaste. En outre, et puisqu'elle porte sur l'effet produit par cette parole nouvelle, il est à noter que son objet est donc situé du côté de la réception par l'auditoire intra-textuel auquel le locuteur est supposé appartenir. Evidemment, tous ces faits qui interfèrent ne sont pas sans participer à la densification du texte poétique : il faut reconnaître aussi qu'ils en compliquent quelque peu l'accès. Cette rupture de l'homogénéité discursive est même signalée dans le texte comme une nécessité, une évidence inscrite dans l'ordre des choses :

“(Et qui donc ne romprait, du talon ne rompait l'enchaînement du chant ?)

et la fonction poétique représentée ici est elle-même mise en exergue par les parenthèses. Le poème est alors le lieu d'une alternance plus ou moins régulière d'énonciations assumées par des locuteurs divers, dont ce “ je ” qui réapparaît en contrepoint du “ Narrateur ”. La “ mantique du poème ” (OC 182) est donc aussi une mantique de l'énonciation et de ses variations polyphoniques, dont le rituel alternatif seconde le rituel tonal d'un cérémonial d'apparat.

II/- La multiplication des instances énonciatives.

Un des indices du glissement d'un énonciateur à l'autre est sans doute – mis à part les parenthèses, comme dans l'exemple antérieur – l'usage de ces marques typographiques que sont les guillemets et les tirets. Leur présence est appuyée par le recours à l'autonymie :

“ Favorisé du songe favorable ” fut l'expression choisie pour exalter la condition du sage. Et le poète encore trouve recours dans son poème, (Vents I, 2, p.182)

Ce dernier verset où le discours est rapporté produit l'effet d'une mise en abyme énonciative, qui ne fait qu'amplifier la diffraction que fait déjà subir le langage au réel référentiel dans la représentation qu'il en donne. Anne Herschberg Pierrot a souligné ce statut d'“ objet ‘montré’ au récepteur ” assumé par les paroles entre guillemets, ces paroles “ tenues à distance ” et dont la fonction primordiale est une fonction de “ démarcation énonciative ¹”, comme cette phrase impérative détachée, par les guillemets, du reste de l'énoncé :

“ Enchante-moi, promesse, jusqu'à l'oubli du songe d'être né... ”
(Vents I, 3, p.185)

¹ - A. Herschberg Pierrot, Stylistique de la prose, Belin, 1993, p.101.

Dans ce cas précis, le décalage figural constitue un second niveau de démarcation par rapport au premier dont la trace est d'abord typographique : l'objet interpellé n'est ni humain, ni animé, et c'est la figure qui l'intronise en position d'interlocuteur apostrophé¹. Dans de nombreux cas, le lecteur n'a d'ailleurs pas les moyens d'évaluer avec certitude le statut du discours entre guillemets, c'est-à-dire de déterminer s'il s'agit d'un changement de plan discursif – interruption du récit antérieur et apparition d'un nouveau locuteur s'exprimant au style direct – ou d'un discours émanant de la même source locutoire qui délaisse temporairement le plan du récit pour s'adresser (cf. les formes impératives) à une instance énonciative réelle ou fictive :

Et déjà d'autres forces s'irritent sous nos pas, au pur solstice de la pierre : dans le métal et dans les sels nouvellement nommés, dans la substance émerveillée où vont les chiffres défrayant une ardente chronique.

« Je t'insulte, matière, illuminée d'onagres et de vierges :
(...)
(Vents, III, 3, OC
222)

Le fait relaté ou décrit passe ainsi par une chaîne d'émetteurs-transmetteurs dont le rapport au texte est plus ou moins défini : de l'auteur de l'œuvre au locuteur assumant l'énonciation dans le poème et

¹ - Michele Prandi, *Grammaire philosophique des tropes (Mise en forme linguistique et interprétation discursive des conflits conceptuels)*, les Ed. de Minuit, coll. "Propositions" : "l'appel contextuel à un destinataire incapable d'assumer un rôle actif offre l'un des moyens les plus suggestifs (...) pour la mise en place d'un conflit conceptuel (...)", IIème section, "L'Interprétation des tropes dans le discours", 3. 3. *Tropes, orientation, force illocutoire*, 3.1, p. 184.

déléguant sa parole à des narrateurs divers (ayant ou non partie liée à l'intérieur même de ce que l'on pourrait appeler la " diégèse " poétique), la chaîne des locuteurs - et interlocuteurs¹- génère une forme de dialogisme qui inscrit la théâtralité au cœur du poème. Cette théâtralité est accentuée par le système des répétitions qui, d'un recueil à l'autre (ce que nous avons désigné comme " macro-anaphores ") ou à l'intérieur d'une même suite, instaure une cohésion appréciable au sein d'une œuvre souvent accusée d'insaisissabilité.

Dans Vents, le " Narrateur " a son répondant, " l'Écouteur " : « ...Et le Voyant n'aura-t-il pas sa chance ? l'Écouteur sa réponse ?... » C'est cette mise en exergue de la dimension interlocutoire qui nous a intéressé : le texte se fait mise en scène de l'interaction virtuelle des énonciateurs. Il est donné comme émanant d'un locuteur x, et en second lieu comme destiné à un allocutaire y qui, lui-même, sera appelé à assumer la responsabilité d'une énonciation future. Ces " très grandes forces en croissance " décrites par le poète (Vents I, 3, p.183) sont sans doute aussi, dans cette optique, une allusion aux mouvances de la parole en acte dans le poème : les " hautes narrations du large " en sont la trace analogique, à la faveur de ce parallélisme entre l'anabase géographique – aventure maritime ou terrestre – et l'anabase langagière – remonter à la source du langage vers le Narrateur premier, le plus digne d'autorité² -, parallélisme que l'écriture construit en permanence à travers les recueils.

¹ - Cf. Amitié du Prince.

² - Cette notion est capitale chez Perse. S. Winspur le signale (cf. *loc. cit.*) : "la présence en apparence insignifiante de guillemets dans le poème change radicalement l'autorité du texte (...) L'acte même de citer le discours d'autrui confère au narrateur une nouvelle autorité puisque dans cet acte le narrateur ne parle plus en son propre nom fictif (et donc vulnérable)", p.216.

Régulièrement, le “Narrateur” ou le locuteur “Maître du chant” est pris à partie par l’allocutaire, l’interlocuteur supposé, au moyen d’un impératif exhortatif :

“ Achève, Narrateur !... ”

(Vents I, 3, p.184)

Au buffet d’orgues des passions, exulte, Maître du chant !

Et toi, Poète, (...) chante à l’antiphonaire des typhons :

(Vents I, 6, p.193)

Ces irrptions qui prennent la forme de sollicitations doivent être prises en compte dans l’évaluation du narratif au sein de la poétique persienne. L’émaillage plus ou moins régulier du poème par ces exhortations faisant office de “répartiteurs” d’énonciation est, là encore, source d’un dialogisme mouvant. L’ “Ecoutant” est auditeur mais est appelé à se transformer à son tour en locuteur. Cependant la distribution des rôles énonciatifs n’est pas toujours aisée à délimiter, et le lecteur se perd parfois à vouloir rapporter l’énoncé adéquat au locuteur qui l’a pris en charge. On ne sait plus, à certains moments, qui a dit quoi, ni où s’arrête l’intervention du “Narrateur”... Le poème est alors à lire dans sa complexité et sa diversité polyphonique affirmée, comme un feuilleté d’énonciations, à l’instar de ces “grands schistes à venir” où “les écritures nouvelles [sont] encloses”. Le problème peut être formulé autrement : comment savoir, quand il n’y a aucun indice, si le discours entre guillemets est le produit de l’énonciateur initial ou d’un autre énonciateur, d’une nouvelle instance qui fait soudain irruption et dont la parole vient s’enchâsser à l’intérieur – ou s’inscrire en marge – du

discours premier ? Comment évaluer également l'alternance de la 3^{ème} personne et de la première, relativement aux changements de plan d'énonciation – du récit au discours ? Y a-t-il multiplication – éclatement – d'une même énonciation, ou alternance d'énonciations hétérogènes ?¹

Cette difficulté de repérage tient essentiellement, selon nous, à deux facteurs. D'une part, la disposition en linéarité discontinue du poème contribue beaucoup à compliquer la démarche de démarcation. D'autre part, parce que nous sommes dans le domaine poétique, et même si ce poétique intègre incontestablement une teneur narrative, la distribution de l'énonciation - des *répliques* diffuses...- n'est pas prise en charge d'une manière aussi rationalisée qu'elle le serait dans le genre narratif. Il n'y a quasiment jamais, par exemple, de verbe introducteur du discours direct : l'énoncé est produit de façon brute, plaqué tel quel sur le corps du texte. C'est cette "anarchie" énonciative propre au poétique persien qui génère les ambiguïtés relevées. Certes le poème chez Saint-John Perse est, dans une large mesure, souvent inspiré du récit, mais il est sans doute aussi, du fait de la multiplicité des actes de locution, du discours. Si « l'une des puissances du modèle romanesque », selon Bakhtine, est « la mise en scène de la parole² », il faudrait peut-être élargir cette potentialité spécifique du roman à certains textes poétiques où les modalités énonciatives remplissent une fonction essentielle. L'interférence des deux plans, narratif et discursif, est en elle-même un fait à considérer, dont l'imbrication ressortit au même type de complexité que l'interaction des différents énonciateurs. En tout cas,

¹ - A. Herschberg Pierrot, *op. cit.*, p.102.

² - *Ibid.*, p.11.

cette imbrication des plans prouve la richesse énonciative du poème persien. L'office locutoire assure, par définition, la fonction de déploiement des subjectivités polyvalentes de l'énonciateur, subjectivités dont le caractère pluriel est l'indice de la diversité des *éthè* du poète.

III/ La variation de l'*ethos* à travers la polyphonie.

Quel *ethos* les variations du locuteur dans Vents projettent-elles sur le "sujet parlant" (pour reprendre la terminologie de O. Ducrot)? En outre, on peut aussi se demander si l'*ethos* "premier" du sujet parlant n'est pas amené à se scinder en *éthè* multiples, dont la représentation que nous en construisons passe par le canal du texte, et peut correspondre à des profils moraux différents. La dimension polyphonique contribue dans ce contexte à cette représentation quelque peu kaléidoscopique, diffractée, de l'*ethos*. L'hypothèse à formuler ici serait de voir si l'*ethos* du sujet parlant et celui des divers locuteurs peuvent se rejoindre.

C'est là où la division proposée par O. Ducrot entre locuteur L et locuteur λ nous paraît pertinente, et surtout opératoire. Dans Eléments de linguistique pour le texte littéraire, Dominique Maingueneau pose la problématique de la distance entre soi et soi, entre le locuteur λ (qui désigne la personne privée de l'écrivain) et le locuteur L qui réfère à l'auteur. Les deux instances ne sont pas confondables, ni fusionnelles. Si le locuteur λ est généralement monotypique – ce qui, pour Saint-John Perse, n'est absolument pas le cas si l'on pense aux diverses variations sur le nom et le pseudonyme¹ – le locuteur L peut être, quant à lui, divisible en deux ou trois sous-instances selon le type de texte, instances

¹ - « Signer d'un pseudonyme, c'est construire à côté du "je" biographique l'identité d'un sujet qui n'a d'existence que dans et par l'institution littéraire » écrit D. Maingueneau, (*op. cit.*, p.71).

que nous associerons aux divers locuteurs dans le poème. Les *éthè* correspondants peuvent donc être très différents d'un texte à l'autre. Mais l'*ethos* n'est pas seulement le produit de la représentation des locuteurs tels qu'ils apparaissent dans le poème, il met en jeu également une certaine image du lecteur. D'ailleurs, " le texte construit un certain *ethos* de ce lecteur ¹", ce qui permet de poser une représentation à double projection : projection des *éthè* liés aux différents locuteurs – ou instances – de l'œuvre, et projection de l'*ethos* du lecteur tel que se le figure l'encodeur. Mais le choix de l'*ethos* ne subit-il pas aussi un conditionnement lié au genre ? On peut imaginer que ce choix soit en effet tributaire du genre auquel l'œuvre se rattache, ce qui amènerait à penser qu'il existerait des propriétés de l'*ethos* dictées par le fait que le texte en question est un poème ou une nouvelle, un roman ou une œuvre apologétique comme les Hommages². Chez Saint-John Perse en tout cas, la perspective subit souvent un dédoublement : le locuteur est appelé à se diviser en instances différentes et la multiplication des voix au niveau du poème – cette polyphonie que nous avons signalé précédemment – est la trace de cette scission génératrice d'échos hétérogènes dans la linéarité textuelle. Là encore, il s'agit de ne pas confondre locuteur et énonciateur³, non plus que locuteur et *ethos*. Le locuteur est une instance

¹ - D. Maingueneau, *op. cit.*

² - Maingueneau pose en effet, en évoquant Philippe Hamon, l'existence d'un "*ethos* générique" (comme il existe des "stylèmes génériques" – Molinié) : "en fait, les œuvres littéraires adoptent le plus souvent l'*ethos* attaché aux genres dans lesquels elles s'investissent (...). Quand on lit Cinna on lit aussi une tragédie classique" (...). Mais les choses se compliquent lorsque le genre en question n'implique pas forcément en lui-même le présumé d'un certain *ethos*. En outre, d'un recueil persien à l'autre, la coloration de l'*ethos* – tantôt épique, tantôt lyrique – se nuance ; on peut dire qu'elle est tout de même relativement homogène, même si parfois la présence de la distanciation est de nature à en troubler la représentation.

³ - cf. O. Ducrot : « J'appelle 'énonciateurs' ces êtres qui sont censés s'exprimer à travers l'énonciation, sans que pour autant on leur attribue des mots précis ; s'ils 'parlent', c'est seulement en ce sens que l'énonciation est vue comme exprimant leur point de vue, leur position, leur attitude, mais non pas, au sens matériel du terme, leurs paroles. » (Le dire et le dit, Ed. de Minuit, 1984, p. 204)

- cf. J. Simonin, "De la nécessité de distinguer énonciateur et locuteur dans une théorie énonciative", *DRLAV* n° 30, 1984.

de discours repérable par des marques spécifiques. Il est une réalité textuelle. L'*ethos* est, quant à lui, un concept mouvant, protéiforme. Non seulement il n'a pas de support sémiotique clairement identifiant dans le texte, mais aussi son repérage, son profilage sont fonctions de la perspicacité du décodeur. Car l'*ethos* est tout orienté vers l'effet à produire sur ce décodeur : il lui est, en quelque sorte, *destiné*, même si la programmation de ses traits est aussi tributaire d'un certain style d'écriture – d'un genre – en cohérence présumée avec le sujet de l'œuvre. La rhétorique antique parlait à ce sujet de l' "*aptum*", évoquant cette nécessité de convenance du style au sujet. On imagine mal pourquoi un tel type de nécessité ne serait pas applicable au concept même d'*ethos* en littérature : à chaque locuteur intra-textuel son *ethos*-type... Dans cette perspective, une démarche intéressante consisterait à procéder à l'identification des recouvrements existant entre l'énonciateur et ses narrateurs, ou les divers locuteurs qui prennent la parole dans les recueils. Dans l'écriture persienne, ces recouvrements s'avèrent éloquents. Car si l'*ethos* ne désigne pas l'être "réel" - cet "être du monde" auquel réfère le locuteur λ - mais plutôt une image de lui-même que renvoie l'auteur au lecteur, lequel auteur "joue" de ce fait un personnage, on est en droit de se demander si la pluralité des *éthè* - ces instances énonciatives qui correspondent à autant de « postures *éthiques* » - ne serait pas à lire comme une variation du thème de la multiplication des masques chez Saint-John Perse, comme si cette prolifération des instances locutoires dans le discours poétique était une reproduction, un "simulacre" de la dissociation pseudonymique.

Le discours va même plus loin, car il permet des possibilités inactualisables dans un autre contexte. Dans les recueils, le locuteur L

se construit autant de personnages qu’il le désire, souvent en cohérence avec l’inflexion du recueil : dans *Amitié du Prince*¹, par exemple, l’image du locuteur est en accord avec le profil de haute qualité morale du personnage loué, le Prince. L’*ethos* projeté sur le personnage est ainsi *adapté* au discours apologétique tenu. La construction d’une atmosphère, d’un univers sémantique est ainsi largement tributaire de ce filtre que constitue tout canal d’énonciation : le lecteur s’attend, au détour des poèmes, à recevoir chaque “représentation” proposée de “l’univers de sens” comme étant véhiculée par un responsable énonciatif x, qu’il a d’ailleurs – comme nous l’avons suggéré plus haut – parfois du mal à identifier clairement.

Dépassant la pure définition rhétorique, le repérage de l’*ethos* à travers l’écriture poétique présente l’avantage méritoire de permettre, à travers les modalités strictement linguistiques du texte, de dégager les manifestations du mode de représentation de “soi” : de ce “soi” protéiforme et insaisissable, échappant souvent au risque réducteur d’un cadrage définitoire. On peut d’ailleurs émettre l’hypothèse selon laquelle une grande part de l’effet d’hermétisme et d’ambiguïté émanant du texte persien serait imputable justement à cette « insaisissabilité » due à l’alternance, à l’interpénétration souvent anarchique des énonciateurs et des locuteurs dans le texte. En aval du poème, c’est-à-dire au niveau du lecteur, l’image projetée de l’auteur n’est plus une image statique, univoque et définitivement établie. Elle tiendrait bien plus de l’anamorphose de type baroque² – qui fait que la même image, mise en

¹ - “Tu es le Guérisseur et l’Assesseur et l’Enchanteur aux sources de l’esprit ! (...) (I).

“... Homme très simple parmi nous ; le plus secret dans ses desseins ; dur à soi-même, et se taisant, II (...).

² - cf. L. Plazenet, *La Littérature baroque*, Seuil, 2000, p.16 : “Procédé d’optique, l’anamorphose est une image dessinée de telle sorte que, selon l’angle sous lequel elle est envisagée, elle revêt tantôt une apparence, tantôt son contraire (...)”.

mouvement, se diffracte en deux représentations divergentes – que du portrait académique monochromatique. Car au bout du compte, cette variation énonciative est productrice de représentations de l’Autre par le lecteur, et ces représentations rentrent pour une part importante dans la démarche herméneutique. En particulier tous les *éthè* générés et transmis par le texte sont appelés à être recoupés, superposés par le récepteur afin d’aboutir tout de même à la reconstitution mentale d’une image cohérente, correspondant à un *archiséme* de l’auteur. C’est avec raison que D. Maingueneau évoque le fait qu’un “ même écrivain peut adopter d’un texte à un autre, ou à l’intérieur du même texte, des *ethos* très différents¹ ”. Ces *ethos* seraient dans ce cas à mettre en relation avec cette part de subjectivité qui émerge du textuel et dont la prise en compte, dans le processus interprétatif, est essentielle.

Comme nous l’avons rappelé plus haut, le lecteur lui-même constitue une instance conditionnée par la représentation – implicite ou explicite – que véhicule le texte de son *ethos* : si en tant que locuteur, je construis un certain discours, il va sans dire que les inflexions – et parfois les orientations majeures – de mon discours pourront être définies et influencées par l’image mentale qui est la mienne d’un certain lecteur. Le problème résidera, bien sûr, dans la coïncidence ou la non-coïncidence de ce lecteur imaginé, idéal avec le lecteur réel et effectif. Dans une œuvre comme les Hommages de Saint-John Perse, les *éthè* peuvent être figurés par un alignement consensuel presque parfait : l’*ethos* de l’écrivain–laudateur se projette sur l’*ethos* de l’artiste loué (en lequel il retrouve les vertus auxquelles lui-même est sensible), et le lecteur supposé de l’hommage ne peut qu’adhérer lui-même à ce système

¹ - D. Maingueneau, *op. cit.*, p.75.

de valeurs. Cette adhésion est tout simplement la résultante d'un présupposé inhérent au genre épideictique (plus précisément à l'éloge, qui n'est pas *agonistique*, c'est-à-dire qui ne soulève pas de controverse ni de tensions entre les instances en présence : ce présupposé, c'est qu'aussi bien l'émetteur de l'hommage que le public-récepteur partagent les valeurs célébrées dans l'éloge. Dans l'œuvre poétique, le lecteur peut ainsi se confondre avec un des locuteurs qui se donne lui-même en position d'auditeur. Le texte se fait alors mise en scène du contrat théorique implicite qui préside au fait littéraire, contrat qui met aux prises émetteur et récepteur. Certes, " dans la communication littéraire " le destinataire reste " virtuel même si le texte lui assigne un faisceau de propriétés¹ ", mais comment alors évaluer les séquences où celui-ci prend la parole, s'exclame – « l'interjection suppos[ant] », écrit Maingueneau, « une théâtralisation de son propre corps d'énonciateur » - exhorte ? Son rôle est tel qu'il infléchit de manière substantielle la forme et le sens du poème. Ainsi, dans les quatre suites d'*Amitié du Prince*, le personnage devient un des locuteurs à la faveur du discours direct qu'il assume, et dans lequel vient s'enchâsser un autre discours. Maingueneau signale ce " phénomène d'enchâssement " et il en conclut que celui-ci est " d'ailleurs récursif : le personnage – 'locuteur' peut à son tour rapporter les propos d'un personnage de son propre récit, et ainsi de suite ". Nous ne sommes pas vraiment au théâtre, il n'y a pas à proprement parler de séries stichomythiques, cependant la mise en abyme énonciative qui dérive de ces distributions est indéniable.

¹ -Maingueneau, *op. cit.*, p.72.

Au-delà de cette démultiplication des locuteurs, et consécutivement des *éthè* – dont nous explorerons dans notre dernière partie (Ch. II, II, B/) les tenants et les aboutissants relativement à la dimension ontologique de l'œuvre – c'est à cet art du dialogisme, qui est aussi art de l'*amplification énonciative* qu'il faut être sensible ici. Cette amplification permet précisément de générer une nouvelle dimension par rapport à la forme *canonique* – beaucoup moins ponctuée d'énoncés discursifs et pas nécessairement polyvocale – du poème. Elle est de ce fait à l'origine de l'émergence d'un relief nouveau du texte poétique, relief qui en définitive a pour effet d'accroître auprès du récepteur la cote de crédibilité de ces différents locuteurs ou narrateurs renvoyant tous, en somme, et de manière implicite, à l'énonciateur premier, créant ainsi dans le texte persien, comme l'affirme S. Winspur, "l'illusion de cette autorité magique¹". Le détour par la voix de l'Autre, qui est reconnu comme un partenaire et un interlocuteur indispensable suscite non seulement des discours où le "je" et le "tu" s'entremêlent - "Et si ta science encore s'est accrue, c'est une chose aussi que j'ai dessein de vérifier²" - mais aussi une dialogique à la manière aristotélicienne. Rappelant que la "vérité de la rhétorique" est peut-être dans la création "des conditions du libre dialogue", O. Reboul évoque un fait essentiel au centre des Topiques d'Aristote : "que, dans les domaines qui ne sont pas du ressort de la pure science, on ne va à la vérité qu'à plusieurs, dans un débat où chacun joue – au sens propre du mot "jouer" - sa partie aussi bien bien que possible³". Peut-on lire dans cette "énonciation mouvante⁴" un dialogisme dialectique, où un canon à voix multiples

¹ - S. Winspur, *loc. cit.*, p. 217.

² - *Amitié du Prince* III, p.69.

³ - O. Reboul, *Introduction à la rhétorique*, PUF, 1991, p.226. Nous soulignons .

⁴ - C. Camelin, *op. cit.*, p.157.

signe l'émergence d'un ton symphonique, où chaque inflexion est émise *en regard d'une autre*, à l'image de cette autre " dialogique " qui unit l'oiseau poétique et l'oiseau pictural dans le recueil d'Oiseaux¹? En contrepoint à l'intertextualité qui traverse le texte, *l'intervocalité* - cette multiplication des interlocutions et de leurs émetteurs - constitue, comme nous l'avons déjà suggéré, une variation sur le thème de la voix. Elle peut être aussi connectable à des figures comme l'apposition ou la périphrase, qui relèvent d'une démarche alternative - une autre manière de dire - relativement à un terme déjà nommé ou suggéré. Et l'on ose imaginer une adaptation persienne de l'aphorisme bakhtinien selon lequel " le style, c'est deux hommes au moins ", que l'on pourrait, au regard de ce qui vient d'être dit, subvertir en " le style, c'est deux voix au moins "...

Nous avons vu que l'effet polyphonique était souvent fondé sur des marques et des indices précis (guillemets, tirets), mais aussi sur certaines modalités ou figures, telles que l'exhortation, l'apostrophe - " Et toi, Poète, ô contumace et quatre fois relaps " -, l'interrogation - " n'y a-t-il pas pour nous le ton d'une modulation nouvelle ? " - ou encore la prosopopée du vent dans le recueil éponyme. Or ces figures - plus précisément la prosopopée, l'interrogation et l'apostrophe - sont justement celles qui, à l'époque de la prédication sacrée (début du XVII^e siècle), permettent que " la parole de l'orateur se dédouble, se multiplie, engendre une foule de voix qui parlent au sein de sa parole, y franchissant les frontières de l'absence et de la présence, de la mort et de la vie, de l'inanimé et de l'animé, des Enfers et du Ciel²". Ces figures

¹ - Shushi Kao, "Espace et imaginaire chez Sain-Jonh Perse", *Revue des Lettres Modernes*, 1987, p.122.

² - M. Fumaroli, L'Âge de l'éloquence, p.269.

sont donc alors appréciées en ce qu'elles favorisent cette mise en abyme du *mono-logue*, son élargissement vers un *dia-logue* mettant aux prises des instances tout à fait hétérogènes (animé/humain vs inanimé /non humain, par exemple). Elles sont donc instigatrices de richesse polyphonique. Dans le Traité du signe visuel. (Pour une rhétorique de l'image)¹, le groupe Mu explique que les emplois figurés - ces emplois "déviant" - "introdui[sent] dans le langage une logique de la polyvalence, de la polyphonie". Lors de l'analyse de la catégorie du Sublime - III^{ème} partie - nous verrons que certains théoriciens (C. Zilberberg) la conçoivent en relation avec une forme de "révolution énonciative", du moment qu'il y a *explosion* du sujet - "Je est un Autre". On retrouve là un mode de tension qui n'est pas sans rappeler celui qui est à l'œuvre dans le dispositif polyphonique, dispositif auquel on peut rapporter, comme autre effet stylistique, celui de dynamisation du concept de verset. Celui-ci n'est plus seulement définissable chez Saint-John Perse par rapport à une suite - phonique, sémantique, textuelle - dans laquelle il s'emboîte, mais aussi comme une *unité dialogique*, à laquelle est susceptible de répondre une autre unité, qu'il y ait dialogue effectif ou répercussion récursive de la même variation thématique, de la même litanie apologétique - dans Chœur - ponctuellement scandée.

Il y aurait lieu, afin d'approfondir l'analyse de cette donnée polyphonique, d'en interroger également les composantes telles qu'elles se dégagent au travers de la correspondance du poète. Ainsi, le principe de dédoublement - et même de multiplication - de l'allocutaire (destinataire réel, destinataire second ou virtuel) dans les Lettres d'Asie

¹ - Seuil, 1992, p.9.

par exemple, ces lettres dont on sait qu'elles ont été "créées" ou réécrites pour les besoins de la prestigieuse édition de la Pléiade, aurait été intéressant à redéfinir à la lumière du mode d'écriture des recueils poétiques. A la multiplication des sources locutoires correspondrait ainsi, sur un autre registre, celui du récepteur, la pluralité des instances réceptrices.

CHAPITRE IV

PRAGMATIQUE DE LA POESIE PERSIENNE.

La perspective adoptée ici serait motivée par deux faits cruciaux. Le premier est que, comme nous l'avons vu précédemment, le poème chez Saint-John Perse pose le problème des instances du discours telles qu'elles se succèdent ou se chevauchent dans l'espace textuel. Le second est d'ordre plus théorique et touche la valeur illocutoire endossable par un énoncé fictif. Dans la fiction, nous sommes dans la modalité de la feinte, du "semblant". Rappelant la position de Searle dans Sens et expression, D. Maingueneau en accentue les implications: "Pour Searle, les fictions seraient donc des assertions que l'auteur fait semblant d'énoncer. Il y aurait dans l'attitude du locuteur une sorte de suspens de la valeur illocutoire."¹ Dans quelle mesure alors certains textes contribuent-ils de par leur distribution et les options énonciatives qui y sont effectuées, à une activation de la valeur illocutoire? Est-il concevable de prétendre dégager du modèle du texte poétique moderne, qui est souvent perçu comme le prototype du texte ostraciste – autotélique - une fonction qui est centrale en rhétorique: celle de l'action, au sens d'*agir sur*? A qui le poème s'adresse-t-il, et quelles sont les connexions qui s'y établissent entre les différentes instances mises en présence ou façonnées par l'énonciation, depuis cet "archiénonciateur"² - cette "source énonciative invisible" qui régit "l'ensemble des énoncés" - jusqu'au lecteur?

¹ - D. Maingueneau, Pragmatique pour le discours littéraire, Dunod, 1997 (éd. mise à jour), p. 24.

² - D. Maingueneau reprend la terminologie d'Issacharoff pour le théâtre, *op. cit.*, p. 141.

I/ La fonction interlocutoire dans le poème.

Si nous acceptons le postulat selon lequel “ tout énoncé recèle une dimension illocutoire ”¹, laquelle transparaît d’ailleurs au travers de certaines marques morpholexicales et intonatives, il paraît évident que cette dimension puisse s’exercer sur l’instance, explicitement ou implicitement présente, susceptible de la percevoir. Cependant il faut là encore nuancer, l’allocutaire se divisant en deux sous-instances: le récepteur intra-textuel, et le récepteur ultime qui est le lecteur en aval de l’oeuvre. Dans les recueils poétiques persiens, si souvent sous-tendus par cette théâtralité qui est au coeur du dispositif littéraire - et même du discours ordinaire - , les traces de l’allocutaire sont très fréquentes. Ces traces qui manifestent la présence de l’Autre vont des occurrences relatives à la deuxième personne, *tu* (175 occurrences), *ton* (129 occ.), *toi* (153 occ.), *tes* (69 occ.), *te* (52 occ.), *ta* (82 occ.), *t’* (67 occ.), *vous* (228 occ.), *vos* (82 occ.) à celles qui représentent nominativement une instance que le locuteur apostrophe, vers laquelle il dirige son discours, ou dont il annonce le discours (la *Poétesse* dans *Langage que fut la Poétesse* ; les *Patriciennes* ; les *Tragédiennes*, etc.):

Certes “ la louange est une adresse ”² et le poète porte alors son dévolu sur les formes qui sont une expression de l’adresse. Nous ne reviendrons pas ici sur la valeur des guillemets et des indices introducteurs de discours rapporté. Des figures telles que l’apostrophe sollicitent de façon solennelle l’allocutaire interne (intra-textuel) en tant que co-locuteur. On pourrait aussi affirmer que l’acte d’apostropher -

¹ - *Ibid.*, p. 13

² - P. Van Rutten, *op. cit.*, p. 168.

cette phaticité qui marque une intention, voire une attention - implique l'ouverture, dans l'aire énonciative, d'un horizon interlocutoire: on n'est plus alors dans la clôture d'un monologue mais dans l'instauration propice d'un échange, même s'il n'est qu'esquissé. Quelque part, une réponse, qui serait actualisation de la dialogique, est en cours, surtout si à la modalité interpellatrice s'ajoute le mode de l'interrogation:

Ô toi qui reviendras, sur les derniers roulements d'orage,
dans la mémoire honnie des roses et la douceur sauvage de toutes
choses reniées, qu'as-tu donc foulé là, sur les grands lits d'ébène et de
burgau, de chair radieuse encore entre toutes chairs humaines,
périssable?

(Vents II, 4, p. 209)

Dans ce cas l'apostrophe n'est plus vraiment, comme la définit P. Fontanier, une “*diversion* soudaine du discours par laquelle on se détourne d'un objet, naturel ou surnaturel, absent ou présent, vivant ou mort, animé ou inanimé, réel ou abstrait, ou pour s'adresser à soi-même”¹ mais une constante stylistique constitutive de la poésie lyrique et du fait poétique persien. L'objet de l'apostrophe peut ainsi être représenté par un élément non humain², cosmique - le Vent, la Mer, les Palmes - ou pleinement humain, mais fortement surdéterminé un marquage intertextuel assez fort: ce peut être “Crusoé !” (Images à Crusoé), le Prince - symbolisant cet “auditoire princier” vers lequel le

¹ - P. Fontanier, Les Figures du discours, Flammarion, 1968, p. 371, cité par A. Herschberg Pierrot, *op. cit.*, p. 228.

² - Comme le dit Michele Prandi, “pour la position d'un destinataire métaphorique il suffit de projeter sur l'interlocuteur inanimé cet interlocuteur-type supposé par les formes impérative et interrogative.” (Grammaire philosophique des tropes. Mise en forme linguistique et interprétation discursive des conflits conceptuels, Ed. de Minuit, coll. “*Propositions*”, 1992, p. 184).

discours d'apparat persien est fondamentalement tourné¹, comme dans Exil III où l'instance princière émerge au milieu de plusieurs autres:

Honore, ô Prince, ton exil!

(OC 127)

Cette suite III est parcourue d'une série de formules vocatives assez hétérogènes, ce qui perturbe quelque peu la perspective censée être univoque de l'adresse allocutoire:

Je vous connais, ô monstre!

(...)

Que voulez-vous encore de moi, ô souffle originel

?

(...)

Ô force errante sur son seuil, ô Mendiante dans nos
voies et sur les traces du Prodiges?

(...) ô Saisisseur de glaives à l'aurore,

“ Ô Manieur d'aigles par leurs angles, et Nourrisseur
des filles les plus aigres sous la plume de fer!

On se retrouve ainsi face à un phénomène analogue à celui de la multiplication des instances énonciatives. Cette fois-ci, c'est la pluralité des instances allocutaires qui apparaît comme l'autre face de la polyphonie au niveau “émetteur”. D'ailleurs une telle abondance de vocatifs n'est pas sans susciter une interrogation sur la valeur discursive réelle de l'apostrophe dans ce contexte: trop réitérée ou modulée, celle-ci est susceptible d'apparaître beaucoup plus comme une forme d'appui du

¹ - Alain Bosquet, Saint-John Perse, Seghers, coll. “*Poètes d'aujourd'hui*”, 1964, pp. 12-24.

discours, d'appel phatique ponctuateur de la progression du poème que comme une véritable allocution posant l'objet interpellé en co-locuteur virtuel, en partenaire effectif de l'acte de parole. Outre que l'on retrouve le principe, éminemment pertinent chez Saint-John Perse, de la répétition et de l'anaphore, l'apostrophe ici paraît parasiter et "effacer" l'image d'un allocutaire précis au profit d'un battement ou d'un déploiement pluri-allocutoire.

Dans *Strophe*, la mise en scène des amants (IX. *Etroits sont les vaisseaux*) permet de poser assez clairement les partenaires de l'énonciation, et ce d'autant plus que le verset final de la première suite formule nettement la nature du dispositif énonciatif qui va investir et informer le genre poétique:

Cette aube immense appelée mer - élite d'ailes et levées
d'armes, amour et mer de même lit, amour et mer au même lit -
et ce dialogue encore dans les chambres:

(OC 326)¹

Toute la disposition de l'ensemble sera déterminée de cette annonce explicite: jusqu'à la fin de *Strophe*, les laisses se succéderont comme autant de répliques, qui ne sont néanmoins pas gouvernées par un principe d'alternance absolue. En effet la loi d'alternance des répliques des personnages telle qu'elle est mise en oeuvre dans le discours théâtral est ici largement subvertie: là siège sans doute la liberté poétique. Cette "licence" par rapport au schéma traditionnel permet, par exemple, de produire tout au long d'une même séquence une série de répliques émises par le même locuteur, comme c'est le cas pour la suite II (IX.

¹ - C'est nous qui soulignons.

Etroits sont les vaisseaux). Le lecteur - auditeur ou spectateur - a ainsi droit à un diptyque où d'abord l'amante exprime, sur cinq lignes consécutives, sa rêverie amoureuse. Puis c'est au tour de l'instance masculine de décliner, sur sept lignes, la mesure d'un éloge féminin qui est aussi éloge de l'amour et du souffle amoureux. Sur le plan formel énonciatif, le principe du dialogue est mobilisé, cependant la stratégie de l'échange verbal n'est pas la même qu'au théâtre. Ce thème de l'échange est d'ailleurs au centre du recueil, qui renouvelle le genre du face à face amoureux, aussi bien avec ses élans passionnels qu'avec ses doutes et ses paradoxes - " ... Au coeur de l'homme, solitude. Etrange l'homme, sans rivage, près de la femme, riveraine ". L'image de la rive n'induit-elle pas ici, par connivence métonymique, cette présence de l'Autre sans laquelle l'accomplissement du message - son arrivée à bon port - se solderait par un échec? Ce choix d'un étirement, d'une dilatation du *quota* énonciatif sur un ensemble de lignes, choix peu orthodoxe du point de vue de la structure du dialogue théâtral, va se prolonger jusqu'à la fin de *Strophe*. Plus encore, il va s'accroître puisque nous aurons, correspondant à l'énonciation d'un locuteur donné (féminin ou masculin, alternativement), un ensemble séquentiel de plus en plus étendu. Ainsi la suite III se trouve être divisée en deux séquences: la première, composée de neuf lignes, émane de l'instance féminine; la seconde, qui est le fait du sujet masculin, forme un tout de huit lignes. Cette répartition est typographiquement annoncée par le texte puisqu'avant chacune des deux séries de " répliques " monoénonciatives, un chiffre apparaît - suivi d'un tiret - qui délimite la " part " de chacun dans cet échange d'un genre particulier (I- / 2-). Dans la suite IV, le modèle distributif voit encore se modifier le principe du quota dialogique puisqu'on aura dix lignes formulées par l'Amante auxquelles succèdent trois séries de 4, 4, et 7

laisses, séries toutes assumées par le locuteur masculin. Ce dernier modèle est ainsi marqué par une disproportion de l'équilibre énonciatif, disproportion à la faveur de laquelle la part de chaque locuteur gagne de plus en plus de terrain dans l'espace textuel. L'échange dialogique subit de ce fait une *amplification* de chacun de ses deux pôles constitutifs, si bien que la suite outrepassé bientôt les limites d'un dialogue restreint - facilement cernable par le lecteur - pour s'étendre en un réseau de voix dont la distribution ferait penser, si ce n'était la fréquence des apostrophes, à un double monologue-fleuve - tout de même conçu dans l'esprit d'un échange¹. C'est particulièrement le cas de la suite V dont la composition se présente comme suit:

I - (Instance féminine): 3 séquences de 10, 8 et 4
laisses.

2 - (Instance masculine): 5 séquences de 6, 7, 4, 9 et 8
laisses.

L'allongement de la part énonciative de chaque interlocuteur par rapport aux suites précédentes est ainsi évident, ce qui génère au sein du poème un effet de chant d'hommage adressé par l'un à l'autre, chant subdivisé en de nombreuses stances rythmiques et thématiques. Il va sans dire que ce type de structuration accentue les effets d'amplification du thème, dont les échos repris et modulés se répercutent dans la concaténation énonciative qui est au service de l'hymne à l'amour.

¹ - Un tel modèle, définissant un type de texte poétique, est - c'est ce qui constitue d'ailleurs une part de son essence - aux antipodes des règles conversationnelles telles qu'elles sont énoncées par Grice. Ces maximes, rappelées par U. Eco dans *Lector in fabula*, sont les suivantes: " Maxime de la quantité: fais en sorte que ta contribution soit informative autant que le requiert la situation d'échange; maxime de la qualité: ne dis pas ce que tu crois être faux et ne parle pas de ce dont tu n'as pas de preuves adéquates; maxime de la relation: ne parle pas pour ne rien dire; maxime de la manière: évite les expressions obscures, évite l'ambiguïté, sois bref (évite toute prolixité inutile), sois conséquent. " (*op. cit.*, p. 82)

énonciative qu'il s'attache, tout en y consentant, à subvertir. La suite VI perpétue la même amplitude, selon la disposition:

I- (Instance féminine): 3 séquences de 9, 6 et 7 laisses.

II - (Instance masculine): 4 séquences de 5, 4, 4 et 7 laisses.

Ce n'est que dans la dernière suite que la construction binaire sera révolue: désormais seul le locuteur masculin prendra la parole, sur quatre séquences courtes, compactes et relativement peu chargées d'interpellations vocatives, à la différence des précédentes. Le ton du poème retrouve alors une sérénité qui coïncide avec la fin de *Strophe* et le début de *Choeur*.

L'illustration fournie par les suites de *Strophe* montre assez clairement que dans la poésie persienne, le processus énonciatif est loin de se réduire à des schèmes élémentaires. Au contraire, il est susceptible de variations et de déviations que l'on pourra alors lire comme autant de *caractérisants* de la spécificité littéraire de l'oeuvre. Or ces entorses mettent en jeu l'engagement et la perspicacité du lecteur recevant, et même décryptant le texte poétique persien. Dans le cas présent, le profilage du lecteur dans le déchiffrement du poème est capital, non seulement parce que, par postulat, son ombre est indissociablement liée à l'oeuvre (ne serait-ce que par l'*ethos* qu'en dessine en filigrane cette même oeuvre) mais aussi parce que ces stylèmes spécifiques de Perse que sont les formes vocatives et allocutives intègrent, dans leur présupposé, le vecteur même qui unit extérieurement l'auteur au lecteur: s'adresser à quelqu'un / écrire pour quelqu'un. Il ne s'agit pas ici de proposer un alignement systématique, et qui peut être discutable de

l'instance du lecteur sur l'instance x (intra-textuelle) à laquelle le locuteur (intra-textuel) s'adresse, mais de constater qu'ils sont l'objet d'un mode quasi équivalent (implicite dans un cas, explicite dans l'autre) de sollicitation. Ce à quoi l'on pourrait objecter qu'aussi bien le locuteur sollicitant que le lecteur peuvent être tous deux envisagés dans une position fictivement - mais peut-être intentionnellement - unifiante: "Errants, ô Terre, *nous* rêvions.../ " Nous n'avons point tenure de fief ni terre de bienfonds (...)". Si tel était le cas, il y aurait lieu de parler alors d'une identification probable entre le locuteur et un lecteur facilement " enrôlable ", donc perméable à la rhétorique déployée par l'auteur. Or justement, le ton de la poésie persienne institue presque *ipso facto* un type de lecteur susceptible d'adhérer au mouvement d'élévation hiératique du poème: ce lecteur *princier* évoqué précédemment. Cela ne signifie évidemment pas que le lecteur " réel " de Vents soit à la hauteur du profil de lecteur escompté par le présupposé même du style persien. D. Maingueneau propose à ce sujet d'évoquer un " lecteur institué " qui se définirait comme " l'instance qu'implique l'énonciation même du texte dès lors que ce dernier relève de tel ou tel genre, ou plus largement, se déploie sur tels ou tels registres " ¹. Nous ne rentrerons pas ici dans des considérations trop sdubtiles concernant les mondes possibles ², ni les valeurs de vérité véhiculées par les discours des instances. Cependant, il nous semble qu'une réflexion sur les rôles interlocutoires et sur les niveaux d'énonciation dans le poème persien ne peut éluder une évaluation des enjeux représentés par l'attitude du lecteur, sa réaction. " Prévoir son Lecteur Modèle ", affirme U. Eco dans Lector in fabula,

¹ - Pragmatique pour le discours littéraire, p. 30

² - cf. à ce sujet U. Eco, Lector in fabula. Le rôle du lecteur, Le Livre de Poche, 1985 (1ère éd.: 1979), " Structures de mondes ", pp. 157-225. L'idée du " lecteur institué " est d'ailleurs fortement présente chez Eco (p. 68).

“ ne signifie pas uniquement ‘espérer’ qu’il existe, cela signifie aussi agir sur le texte de façon à le construire ”¹. C’est donc l’auteur qui façonne son *Lecteur Modèle*, et dans le cas de Saint-John Perse il le façonne...à son image, c’est-à-dire comme un double fasciné de lui-même. Cet “ autoritarisme ” persien se révèle clairement dans une interview accordée à Pierre Mazars (novembre 1960) dans laquelle il déclare: “ Je dirais enfin que, dans le domaine de la forme, ce que le poète a résolu pour lui est résolu aussi pour le lecteur ”². La base commune au poète et au lecteur, ce sera donc la *forme*. Le poète semble ici occulter le fait que la forme peut elle-même avoir des caractéristiques d’instabilité - énonciation, amplifications déroutantes - susceptibles de compliquer alors l’approche du poème. Certes, Saint-John Perse écrit aussi: “ Un poète ne peut pas proposer sa synthèse à l’univers entier ”³. Cette “ liberté ” laissée au lecteur - il faudrait plutôt dire ce « simulacre » de liberté, lorsqu’on sait toutes les pressions exercées par l’écrivain sur les critiques de même que sur les traducteurs qui se sont penchés sur son oeuvre - ne doit pas faire oublier l’extrême présence d’un auteur soucieux de garder une mainmise sur son oeuvre et d’en gérer la réception comme étant quasiment celle d’une parole émanant de droit divin. Cette assurance, que d’aucuns peuvent prendre pour une certaine arrogance, nous en retrouverons la trace dans les textes eux-mêmes, meilleurs témoins d’une silhouette toujours figurée par des accents du moins majeurs sinon emphatiques. Dans le recueil de VentsI, la deuxième suite est encadrée par la référence à deux instances précises: au début (premier verset), le “ Narrateur ” dont la “ parole nous est plus

¹ - *Ibid.*, p. 69. C’est nous qui soulignons.

² - Saint-John Perse, OC, *Témoignages littéraires*, p. 577.

³ - *Ibid.*

fraîche que l'eau neuve ”; à la fin l’“ Ecoutant ” dont la présence en tant qu’auditeur est redoublée dans le dernier verset d’un statut de locuteur:

Ou bien un homme s’approchant des grandes cérémonies majeures où l’on immole un cheval noir - “ Parler en maître, dit l’Ecoutant. ”

(OC 182)

“ Parler en maître ”: l’objectif est clairement défini, que s’assigne un *Ecoutant*-locuteur qui semble projeter le contenu même de l’attente du récepteur - contenu tel qu’il est, bien sûr, imaginé et désiré par l’auteur...¹Celui-ci multipliera alors, via ses multiples locuteurs, les manifestations plus ou moins affirmées de cette tyrannie du *plus*, du *mieux*, de cette omniscience qui lui fait dire, à plusieurs reprises, “ je sais ”:

Je sais. J’ai vu. (Exil V, p. 130)

(Et maintenant tu sais quelle est ta race)...

(Amitié du Prince, p.66)

Et toi le Maître, et qui commandes, tu sais l’usage de nos armes.

(Strophe, p. 336)

¹ - Il faut référer ici à l’excellent ouvrage de Steven Wispur, *Saint-John Perse and the imaginary reader* (Droz, 1988) dans lequel l’auteur a analysé ce qu’il appelle “ l’effet Saint-John Perse ”. Montrant, notamment sur la base de l’interaction entre les textes et les commentaires sur les textes, comment le poète propose beaucoup plus un “ commentaire des textes ” qu’une véritable lecture, Wispur a voulu sonder à travers le modèle persien le principe même de la lecture - “ what are we doing when we read a poem? ”.

et moi qui sais de mer plus que n'en savent les vivants, je sais aussi le mal ancien dans sa clairière de feu jaune.

(Ibid., p. 338)

“ Je sais, j'ai vu: (...) [c'est l'instance masculine qui parle]

(Ibid. p. 349)

“ ...tu ne sais point, tu n'as point vu (...) [c'est l'instance féminine qui parle] (ibid., p. 351)

“ Je sais, j'ai vu: (...) (Chant pour un équinoxe, p. 437)

On aura remarqué que pour les occurrences relevées dans *Strophe*, la modalité du savoir dont s'enorgueillit l'homme - la vision rejoignant l'idée d'appréhension intellectuelle contenue dans “ je sais ” - lui est déniée par la femme. Dans un autre verset, l'attitude féminine se révèle marquée de plus de modestie ou de prudence que celle de l'homme, et elle emprunte pour cela les formes interrogatives:

“ Et moi, que sais-je encore des routes jusqu'à toi?

(OC 352)

Les rôles interlocutoires mettent donc en jeu des instances variées au sein de la dialogique poétique. Mais ils mettent aussi aux prises ce

supposé “ absent du dialogue ”¹ qu’est l’énonciateur premier avec le “ co-énonciateur ”² (c’est-à-dire l’allocutaire), “ même si l’auteur et le co-énonciateur d’une oeuvre ne ‘conversent’ pas, même si le lecteur ne peut intervenir dans un texte qui est déjà achevé quand il y accède ”³. L’inscription de l’Autre, quel qu’il soit, en surimpression de l’écriture n’est donc pas qu’une vague perception. Elle correspond bel et bien à une réalité chez un écrivain tel que Saint-John Perse, dont la *Correspondance*, les *Hommages*, les *Témoignages littéraires et politiques* révèlent le haut degré de socialité, reflété aussi bien dans ces écrits *intentionnels* que dans le poème qui semble naître *spontanément*, comme si ne si insinuait pas la même intention que dans ces morceaux d’éloquence que sont certains écrits parapoétiques.

II/ La visée illocutoire.

Au lieu commun romantique d’un poète isolé dans sa tour d’ivoire, confiné aux limites d’une relation de transcendance verticale, on opposera l’image du poète de Chanté par celle qui fut là, d’une personnalité singulièrement obnubilée par la réception de son oeuvre, par les risques générés d’un “ ratage ” possible de cette interception périlleuse qu’on appelle lecture. Saint-John Perse sait parfaitement que c’est le public qui est le sien qui contribue à construire la superbe statue du poète. En témoignent sa *Biographie*, les précautions minutieuses dont il entoure les préparatifs éditoriaux, les corrections, et même certains détails des ouvrages critiques élaborés autour de son oeuvre - et que

¹ - J. Gardes Tamine et M.-A. Pelizza, La construction du texte. De la grammaire au style, A. Colin, 1998, p.135.

² - Le terme est d’Antoine Culioli (cf. D. Maingueneau, *op. cit.*, p. 16)

³ - D. Maingueneau, *op. cit.*, p. 121 (“ *Le contrat littéraire* ”)

certains lui soumettent avec une complaisance de *captifs*. Et c'est là où l'on en revient au sens social de la rhétorique: "tout le champ des relations sociales est effectivement soumis à l'empire rhétorique"¹, sens qui investit et envahit de manière exemplaire le champ du littéraire. Nous évoquerons ultérieurement la *rhétoricité* de ce fait littéraire. Même si nous ne sommes pas explicitement, en poésie, dans l'aire du discours oratoire prononcé devant une assemblée d'auditeurs qu'il s'agit de convaincre ou de toucher, nous ne partageons pas l'avis de Blanche-Noëlle Grunig quand elle écrit: "Devant son papier, l'écrivain n'a plus de rôle interlocutoire à jouer pour convaincre ou impressionner ceux à qui, ou devant qui il parle. Il n'a pas à adapter son dire aux circonstances d'une situation publique. Il n'a plus de faces à ménager."² Certes l'activité d'écriture poétique implique une position qui n'est pas dans un rapport d'équivalence parfaite avec celle de l'orateur mobilisant les foules. Cependant nous demeurons persuadés qu'une même tension, qu'une même pulsion *agissante* sous-tend le travail de l'écrivain, pulsion soucieuse d'informer le texte selon l'image à transmettre de son émetteur, selon la construction prévue (par l'auteur) de tout un univers *en cohérence* avec l'univers initialement prévu: cette référence non partagée au départ, et qui est censée le devenir petit à petit, au fur et à mesure de la lecture. Cette tension agissante est déjà perceptible au niveau de certaines manies d'écrivains, comme celle de se lire, ou de se relire - généralement à haute voix, à l'instar de Flaubert s'égosillant à tester son oeuvre oralement, s'instituant ainsi lui-même en tant que *premier* auditeur/lecteur - le texte produit. C'est cette situation complexe de l'écrivain appréhendant, mesurant son propre pouvoir sur l'autre par

¹ - M. Aquien et G. Molinié, *op. cit.*, p. 9.

² - M. -N. Grunig, "Linguistique et brouillons, dynamique et synchronisation", *Langages* 147, "Processus d'écriture et marques linguistiques", sept. 2002, p. 116.

l'écriture qui est à expliciter ici, et M.-N. Grunig déplore à ce propos le manque d'avancement des analyses interactionnelles: " Si raffinées que soient devenues les analyses interactionnelles linguistiques, elles n'ont pas, à notre connaissance, abordé cette ambiguïté qui joue au sein de l'homme écrivant. On peut dire, en linguistique, que ceci relève de la problématique de l'énonciation. " ¹

En fait, l'on pourrait avancer que la première dialogique qui anime le rapport allocutoire, ou interlocutoire, est dans le cas de notre auteur celle qui met aux prises Alexis Leger et Saint-John Perse : dans la *Correspondance*, et plus particulièrement dans les *Lettres d'Asie*, c'est tantôt la première instance tantôt la seconde qui émerge. Pourrions-nous nous demander à quel point Alexis Leger a influencé Saint-John Perse? Cette question ne saurait être pertinente si nous n'y joignons celle de savoir quelles figures intertextuelles, quelles voix textuelles décantées, assimilées et reconnues (ou non) comme telles, infiltrent aussi cette pellicule impulsive et impressionnée qu'est l'écrivain. L'oeuvre livrée en dernier lieu au lecteur est le produit filtré, transformé, mitigé du brassage subtil de tous ces facteurs : cela ne signifie pas que le lecteur y soit le *dernier lieu*. Le rapport que nous évaluons ici n'est plus le rapport aux choses, au monde et au référent scientifique, comme ce fut le cas au début de cette deuxième partie, mais bien plutôt le rapport à l'Autre, et plus précisément aux lecteurs/auditeurs. Michel Patillon ne précise-t-il pas, en ouverture de ses Eléments de rhétorique classique qu'il faut bien distinguer, lorsqu'on parle de rhétorique, " la relation aux choses " - relation *philosophico-scientifique* - et " la relation aux auditeurs " - relation *poético-rhétorique* ?

¹ - *Ibid.*

Ce rapport à l'autre peut être médiatisé par des allures différentes dans l'oeuvre persienne. Qu'il soit don de divination affirmé:

Divination par l'entraille et le souffle et la palpitation du souffle! Divination par l'eau du ciel et l'ordalie des fleuves...

(*Vents I*, 2, p. 181)

annonce d'une parole merveilleuse:

...Il neigeait, et voici, nous en dirons merveilles: l'aube muette dans sa plume, (...). Et de tous les côtés il nous était prodige et fête.

(*Neiges I*, p. 157)

hommage ou éloge outrancier

“ Mer sans régence ni tutelle, Mer sans arbitre ni conseil, et sans querelle d'investiture:

“ Investie de naissance, imbue de ta prérogative; établie dans tes titres et tes droits régaliens,

(*Choeur*, p. 365)

il est toujours inscrit dans les termes d'une parole tendue, interpellante, hélante. Le but n'est plus moral comme à l'époque classique¹: le locuteur interpelle pour émouvoir, en proposant un morceau d'éloquence qui adoube la beauté du thème de la beauté du

¹ - A. Kibedi Varga, *Rhétorique et littérature. Etudes de structures classiques*, Didier, coll. “ *Orientations* ”, 1970, p. 14.

verbe. Le *movere*, tout comme le *placere* joue ici un rôle prépondérant, même si le *docere* est aussi un mode de rapport au monde qui implique la sensibilité particulière d'un type précis de lectorat: celui d'Oiseaux ou de Cohorte. Parallèlement au fait que le " signe linguistique est un segment textuel par lequel l'émetteur induit le récepteur à se comporter d'une certaine façon " ¹ et qu'il est donc pourvu d'une charge perlocutoire constitutive de sa raison d'être, il faut considérer que l'approche rhétorique, de par sa substance, oblige à une réhabilitation magistrale de ce mouvement d'aller vers l'autre, de tenter sur lui une action. Evidemment, cette action est d'abord et essentiellement verbale, même si - et nous en sommes totalement d'accord - le critique littéraire et philosophe américain Kenneth Burke ² " considère le champ entier de la sémiologie comme participant du principe rhétorique " ³. G. Molinié se situe également dans la même perspective que Burke (cf. Sémiostylistique. L'effet de l'art), lequel privilégie cette prégnance de l'*adresse*. Pour Burke, la " rhétorique ne se distingue plus de la poétique que par l'importance donnée à l'élément de l'*adresse*, celle-ci étant comprise au sens le plus large: à soi-même, à un auditoire déterminé ou indéterminé, avec tous les modes et les degrés de participation active ou passive " ⁴.

De cette distinction caractérisante, deux enseignements sont à tirer: le premier est que, dans ces conditions, nous sommes plus loin que jamais du principe d'*autonomie* du langage, lequel doit faire désormais

¹ - Définition du signe selon Harald Weinrich (cf. J.-M. Adam, Elements de linguistique textuelle. Théorie et pratique de l'analyse textuelle, Liège, Mardaga, 1996, p. 31)

² - K. Burke, A Rhetoric of Motives, Berkeley / Los Angeles, Univ. of California Press, 1969 (1950)

" A Rhetoric of Religion. Studies in Logology, Berkeley, Univ. of California Press, 1970.

" Language as Symbolic Action, Berkeley, Univ. of California Press, 1966, Chap. " Rhetoric and Poetics ", pp. 295- 307.

³ - Marc Schoeni, " Réflexions sur le genre épideictique ", dans *Etudes de lettres* (" Relectures de la rhétorique "), Revue de la Fac. de Lettres de l'Université de Lausanne, oct.-déc. 91, p. 91.

⁴ - *Ibid.*

l'objet d'un recentrage par rapport au champ social du relationnel. Quant au second, c'est à une légitimation de la non-pertinence - voire du danger - d'une restriction de la rhétorique aux seules figures qu'il correspond: " Lorsque la rhétorique en est ainsi réduite au style et plus particulièrement aux figures, on oublie qu'elle est au coeur du fonctionnement du langage humain, jusque dans la conversation quotidienne " ¹. C'est à une évaluation des degrés de cette force agissante que nous invite aussi la rhétorique *littéraire*. Certes nous verrons, dans le dernier volet de ce travail, que cette force est aussi liée aux conditions d'émission du discours épideictique. Nous ne sommes pas, avec la poésie persienne, dans une rhétorique de l'agonistique où le lecteur - ou plutôt l'auditeur - est partie prenante dans le conflit qui se joue. L'action en jeu dans le genre démonstratif suppose donc, de la part du récepteur, une certaine sérénité, voire une forme de " passivité " qui le rendrait perméable à cette éloquence de " harangueur ". Evidemment, cette *perméabilité* est aussi tributaire de l'aptitude du récepteur à partager et déchiffrer les codes sous-jacents du discours. Et c'est du résultat de cette confrontation entre les codes herméneutiques du lecteur et ceux qui régissent la construction du discours chez l'émetteur que dépendra l'impact de la force agissante du second sur le premier, autrement dit la lecture, ou si l'on veut, l'extase. G. Molinié va encore plus loin: " Le discours littéraire est performatif, ou rien. " ² Certes la formule peut paraître outrageusement lapidaire et exclusive, mais elle a l'énorme avantage de poser le discours non plus comme un *produit* mais comme " un acte, une activité, une action ": " Si le phénomène social qu'est un discours quelconque ne se définit pas comme un événement en train de

¹ - *Ibid.*, p. 89.

² G. Molinié, *Sémiostylistique. L'effet de l'art*, PUF, coll. " *Formes sémiotiques* ", 1998, p. 107.

marquer, de son empirie, en tant que manifestation verbale, le mondain, il est sûr que ce discours n'est pas littérisé"¹. L'inscription de cette action au sein même du discours envisagé dans sa rhétoricité devient ainsi chez Molinié un critère de littérisité, et de littérisité à " haut degré de régime ". Parallèlement, ou plutôt simultanément, la réception de l'oeuvre doit elle aussi constituer un acte, " un comportement opératoire ": " Le dynamisme de ce comportement d'une praxis positive, effective, de réception se marque également dans le jeu d'une sorte de mécanisme déclencheur: s'il n'apparaît pas (...) qu'un tel déclenchement se réalise, pas la moindre action. "²Quelles sont donc les composantes de ce mécanisme déclencheur? Quels sont les facteurs formels, sémantiques, énonciatifs qui, dans le texte persien, sont à lire comme une sollicitation - plus ou moins explicite, plus ou moins pressante ou masquée - du pôle récepteur?

III/ Les situations de phaticité.

S'il est évident que " la rhétoricité du textuel " est un fait " atavique "³, il est d'autant plus vrai que les choix et les investissements stylistiques opérés par le poète sont accomplis dans le sens d'une image à donner - d'un *ethos* à construire - , d'une émotion à susciter. Autant de visées, d'objectifs dont le moindre des effets est qu'ils fonctionnent comme des stimulateurs du projet compositoire du poème, dont ils conditionnent - du moins partiellement - le profilage actantiel. Ils en déterminent aussi souvent les modèles énonciatifs, les positions rhétoriques, qu'elles soient de proximité identifiante ou de mise à

¹ - *Ibid.*, p. 107.

² - *Ibid.*, p. 108.

³ - *Ibid.*, p. 59.

distance. Dans de nombreux textes, le narrateur semble adresser son discours - oratoire - à un public que l'on pressent très fortement, et dans des accents empruntés au registre plutôt agonistique:

...Nous voici de nouveau face à face. Nous reprenons ce long débat où nous l'avions laissé.

Et vous pouvez pousser vos arguments comme des mufles bas sur l'eau: je ne vous laisserai point de pause ni de répit.

(*Exil* III, p. 127)

Dans *Exil*, les interpellations constantes d'un interlocuteur fictif abondent, et C. Rigolot affirme avec raison que " le poème acquiert un sens plus profond lorsqu'il est lu comme une conversation " ¹. La section III de *Strophe* (*Etranger, dont la voile...*), qui comporte un seul et unique poème, fonctionne également sur un modèle allocutif d'invitation à la parole. Le texte est ainsi généré par une mise en avant des fonctions phatique et conative, fonctions qui portent à effet puisque les six laisses (cinq laisses et un verset) suivantes se présentent - dans leur allure faussement stichomythique - comme le discours émanant de l'instance interpellée au départ:

Etranger, dont la voile a si longtemps longé nos côtes (et l'on entend parfois de nuit le cri de tes poulies),

Nous diras-tu quel est ton mal, et qui te porte, un soir de plus grande tiédeur, à prendre pied parmi nous sur la terre coutumière ?

¹ - Carol Rigolot, *Forged genealogies: Saint-John Perse's conversations with culture*, Chapel Hill, North Carolina Studies in the Romance languages and literatures, 2001, p. 93 : " The poem takes on deeper meaning when it is read as a conversation " (c'est nous qui traduisons).

(OC 321)

Le choix de ces “ postures illocutoires ”, qui sont aussi liées à un rituel à accomplir, est ainsi évident: le locuteur premier se donne à voir essentiellement dans sa fonction d’instigateur du dialogue, de la *leçon*, de l’éloge. Or cette fonction de déclencheur correspond précisément, dans l’échelle persienne des valeurs morales et esthétiques, à une vertu particulièrement appréciée. Aussi insiste-t-il, lorsqu’il compose l’hommage à Nadia Boulanger, sur ses qualités d’ “ animatrice ”, d’ “ instigatrice ”¹, de même que sur celles d’ “ animatrice ” et de “ promotrice ” de Victoria Ocampo.²Ce genre de choix postural, d’inspiration nietzschéenne, est aussi chez lui une forme nécessaire - voire commode - d’appel à témoins, comme si pour optimiser les chances et les conditions d’arrivée à bon port de la parole, il était préférable de passer par la *médiation* d’une autre instance. Ce sera d’ailleurs le principe modélisateur de l’ensemble des *Hommages*, qui pose la figure de l’écrivain-louangeur - puisque telle est la règle du jeu de l’hommage, comme nous le verrons dans la IIIème partie - en médiateur entre l’artiste loué et le public. Le poème est ainsi tendu chez Perse, à travers cette écriture à haute teneur illocutoire, vers une performativité qui procède du rituel de cette médiatisation locutoire: le locuteur 1 apostrophe un locuteur 2 pour l’appeler à prendre, en relais, la parole. Or cette manière de faire est récurrente chez l’écrivain: lorsqu’il réécrit dans les années 70, pour les besoins de l’édition de la Pléiade qu’il supervise, certaines des *Lettres d’Asie*, censées avoir été écrites à l’époque où le diplomate était en poste à Pékin (entre 1917 et 1921),

¹ - *Hommages*, p. 540.

² - *Ibid.* p. 503.

Saint-John Perse fait assumer à Alexis Leger une fonction problématique, celle d'être le médiateur du premier. On a encore ici la preuve que, comme le fait remarquer J. Gardes Tamine dans *l'Introduction* à la Correspondance Saint-John Perse / Roger Caillois, "l'oeuvre de Saint-John Perse commence avec tout geste à l'attention d'autrui." Sur le plan rhétorique, cet événement est aussi l'indice d'une virtuosité étonnante, l'exercice consistant à *se* faire parler cinquante ans plus tard comme si l'on avait parlé...cinquante ans plus tôt. Dans l'oeuvre poétique, la facilité persienne à générer des instances locutoires diversifiées, par lesquelles s'incarne le style même de l'auteur est encore un trait cicéronien, lequel dans le De Oratore "s'était montré si sensible à la diversité des individualités oratoires"¹. A-t-on vraiment ici, comme dans l'esthétique cicéronienne, un "forum des styles"? Ou la multiplication des situations phatique et conative n'est-elle qu'une trace de l'ingéniosité de l'écrivain, ingéniosité à varier et les locuteurs et les auditeurs, comme dans la suite 4 de *Choeur (Mer de Baal, Mer de Mammon..)* où l'adresse à "Celle-là" - c'est ainsi que la Mer est nommée - de l'ensemble de la suite intronise dès l'ouverture la présence - la monstration - de l'instance allocutaire comme donnée fondamentale. Nous sommes alors en plein genre *épidictique*:

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

(OC 376)

Le chant est ainsi *donné* à quelqu'un: il est offert, proposé et peut même être susceptible - situation de risque extrême pour un poète de la

¹ - M. Fumaroli, L'Âge de l'éloquence, p. 55.

trempe de Saint-John Perse - de voir son action déniée, comme le suggère le narrateur lui-même à la fin de la longue série énumérative d'*Exil* VI:

“Ceux-là sont princes de l'exil et n'ont que faire de mon chant.”

(OC 134)

La visée rhétorique est au coeur même de cette écriture, envisageable ici comme un acte illocutoire à part entière. “ Accomplir un acte illocutoire, c'est présenter ses propres paroles comme induisant immédiatement une transformation juridique de la situation: les présenter, par exemple, comme créatrices d'obligation pour le destinataire (dans le cas de l'ordre ou de l'interrogation) ou pour le locuteur (dans le cas de la promesse) ”¹:

“ Et le Vent avec nous comme Maître du chant:

(...)

“ Et le poète est avec vous. Ses pensées parmi vous comme des tours de guet. (...)

“ (...) Et les songes qu'il osa, vous en ferez des actes. Et à la tresse de son chant, vous tresserez le geste qu'il n'achève...

(Vents IV, 5, p. 248)

Oui, tout cela sera. Oui, les temps reviendront , (...)

(Sécheresse, OC 1398)

¹ - O. Ducrot, Le dire et le dit, éd. de Minuit, 1984, p. 36.

Même si dans le premier exemple, la métaphoricité de l'action pose cette performativité comme une performativité "fictionnelle" (intra-textuelle), l'exhortation exprimée par la tournure affirmative au futur inscrit pleinement le poème dans une continuité durative propice à ce "passage à l'acte" sollicité. Ce qui est énoncé ici, c'est la part active complémentaire que doit assumer le récepteur pour parachever le geste poétique, sans lui incomplet. Aux antipodes du dernier verset quelque peu nihiliste de *Neiges* - "Désormais cette page où plus rien ne s'inscrit" - le modèle de *Vents* exhibe l'accomplissement d'une parole à effet illocutoire, voire perlocutoire. Certes le système de ce performatif semble être ici, un système fermé, au sens où il renvoie à l'univers intra-textuel. Comme l'explique E. Benvéniste, le performatif a "une propriété singulière, celle d'être *sui-référentiel*, de se référer à une réalité qu'il constitue lui-même, du fait qu'il est effectivement énoncé dans des conditions qui le font acte. (...) "¹. Pour J. L. Austin, quand l'expression performative a lieu dans un contexte de feinte, de jeu ou de fiction littéraire - "acting a play or making a joke or writing a poem" - on est alors dans une situation d'"abus" du concept². Il est évident que ce jugement, tel qu'il est appliqué au fait littéraire, est assez discutable puisque le texte crée à l'intérieur de son propre espace les conditions énonciatives contextuelles qui permettent la transposition de cette valeur performative. Celle-ci retrouve ainsi un rendement quasi analogue à celui produit dans un énoncé non fictionnel. Cette position austinienne vis à vis du discours littéraire a d'ailleurs été discutée par Steven Wispur qui estime que les deux conditions - parmi d'autres - énoncées par Austin comme déterminant la performativité (la *sui-référentialité* et

¹ - E. Benvéniste, *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, 1966, T.I, p. 273.

² - S. Wispur, *Saint-John Perse and the imaginary reader*, Droz, 1988, p. 111

la sincérité de l'intention) ne sont plus viables lorsqu'on les applique à un texte comme Amers. Selon lui, “ un performatif de type littéraire comme celui de la Genèse ou d'Amers (...) n'est pas un performatif auto-référentiel mais désigne bien plutôt un texte référant à un performatif ayant l'apparence de l'auto-référentialité ”¹. D'autres chercheurs ont aussi exploré cette spécificité du performatif littéraire, dont Barbara Johnson, qui évoque une “ mise en abyme de la référence elle-même ”².

La transformation induite par l'acte illocutoire n'est donc pas *actualisée* au sens fort dans le discours poétique, mais elle est virtuellement activée dans des énoncés de type interrogatif ou exhortatif, qui sont susceptibles de présenter, dans l'évolution ultérieure de leurs modalités logico-temporelles, une confirmation de ce présupposé de performativité. Nous le verrons dans cet extrait significatif de *Strophe IV* (IX. *Etroits sont les vaisseaux*) où la fulgurance de l'extase est transposée dans une durée qui la ralentit - la décompose sur le plan de la temporalité verbale - pour mieux la décrire :

“ Frapperas-tu, hampe divine? -

(...)

“ Tu frapperas, promesse! - Plus prompte, ô Maître, ta réponse, et ton intimation plus forte! Parle plus haut, despote! et plus assidûment m'assaille: l'irritation est à son comble! Quête plus loin, Congrès royal: ainsi l'éclair en mer cherche la gaine du navire...

¹ - “ A literary performative like Genesis or Amers (...) is not a self-referring performative but a text *referring* to an apparently self-referring performative ”, *op. cit.*, p. 114 (La traduction est de notre fait).

² - The Critical Difference: Essays in the Contemporary Rhetoric of Reading, Baltimore, John Hopkins Univ. Press, 1980; cité par S. Winspur, *op. cit.*, p. 114.

“ Tu as frappé, foudre divine! - Qui pousse en moi ce très grand cri de femme non sevrée?...Ô splendeur! ô tristesse!

(OC 337)

Adaptatrice de cette tension illocutoire, la poésie s'en fait ici le lieu, et les moyens utilisés sont sélectionnés à cet effet. Tout semble fait pour que le performatif l'emporte sur l'informatif, pour que le ton de la modulation - et ce que ce ton induit au niveau de l'allocutaire ou du récepteur - conditionne, au point de l'occulter, le contenu même du message. C'est ce qu'a relevé Richard A. Laden à propos de Vents: “ La valeur performative de l'expression prend le pas sur sa portée informative, comme si l'acte de la citation ou de l'anaphore comptait plus que la substance de la citation ”¹. La charge émotionnelle (le *movere*) libérée dans le poème est alors proportionnelle à l'emploi des opérateurs d'illocutoire, de ces tournures dont le ton et la portée se trouvent majorés par la redondance ou l'anaphore, de même que par l'étirement accentuateur de la séquence, comme dans ce verset où, au bout d'une transcendance attendue survient la simple reconnaissance d'une mesure rien moins qu'humaine:

... Et au delà, et au delà, qu'est-il rien d'autre que toi-même -
qu'est-il rien d'autre que d'humain ? ...

(Vents IV, 2, p. 238)

Même si certaines séquences semblent vouloir signaler une absence palinodique de vis à vis - “ A nulles rives dédiée, à nulles pages confiée

¹ - Richard A. Laden, *op. cit.*, p. 178: “ The performative value of the utterance outweighs its information, or the act of quotation or anaphora counts more than the substance of the quotation . ” C'est nous qui traduisons.

la pure amorce de ce chant” (OC 124) - le modèle généralement en vigueur dans le réseau interlocutoire tissé par le poème est celui d’une énonciation nommant son destinataire, ou annonçant sa propre prestation. On assiste même, à certains moments, à une théâtralisation de l’acte énonciatif, c’est-à-dire à une mise en scène qui le met en relief en tant que tel. C’est ce que l’on pourrait appeler “l’annonce” de l’énonciation ou, comme le dit R. A. Laden, “l’énonciation qui s’auto-précède”¹. En voici une illustration, remarquablement construite, puisque dans ce chant IX d’Anabase, la locutrice rythme son discours par la scansion régulière, cinq fois réitérée, de la formule biblique “Je t’annonce”:

- Jeunes femmes! et la nature d’un pays s’en trouve toute parfumée:

*

“ ... Je t’annonce les temps d’une grande chaleur et les veuves criardes sur la dissipation des morts.

(...)

“ ... Je t’annonce les temps d’une grande faveur et la félicité des feuilles dans nos songes.

(..)

“ ...Je t’annonce les temps d’une grande chaleur, et pareillement la nuit, (...)

(...)

“ ...Je t’annonce les temps d’une grande faveur et, la félicité des sources dans nos songes.

(...)

¹ - *Ibid.*, p. 181, “the enunciation that precedes itself”. La traduction est de notre fait.

Je t'annonce les temps d'une grande faveur et la
félicité du soir sur nos paupières périssables...

(OC 109/ 110)

Les marqueurs morphologiques ou morpholexicaux de conativité et surtout de phaticité, tels les *je*, *tu*, *vous*, mais aussi ces signes typographiques que sont les points d'exclamation ou d'interrogation déterminent par leur présence un régime illocutionnaire du poétique. Michele Prandi, qui analyse en particulier dans sa Grammaire philosophique des tropes¹ la valeur interactionnelle et la force illocutoire en relation avec les tropes, affirme - tout en reconnaissant que " la formulation d'un ordre ou d'une question reconnaissent au destinataire (...) le statut de sujet de parole et d'action " - que " l'orientation d'une structure formelle d'énoncé vers les interlocuteurs, qu'elle soit neutre comme dans les phrases nucléaires (...) ou marquée comme dans les structures interrogatives et impératives, ne coïncide pas avec la force illocutoire - la capacité d'accomplir un acte de langage - qu'un énoncé acquiert au moment de son énonciation." Cette non-coïncidence est peut-être vérifiable dans un contexte " neutre " - encore faudrait-il définir avec précision ce concept - mais dans un contexte poétique marqué comme celui des recueils persiens, elle nous paraît contestable. D'ailleurs M. Prandi poursuit lui-même en nuancant son jugement: " Il existe certainement une affinité d'élection (...) entre certaines formes et certaines forces (...). Toutefois, cette solidarité entre formes et forces est à la fois épisodique et révocable sous la pression de facteurs contextuels " ². Peut-on alors considérer le facteur de fréquence comme

¹ - *Op. cit.* , p. 185 (" *Forces non assertives des prédications métaphoriques* ").

² - *Ibid.*

un facteur contextuel d'adéquation entre telle forme (destinée à l'expression d'un contenu, forme interrogative ou exclamative par exemple) et telle force? Cela semble être le cas pour la poésie persienne. En outre, cette problématique en entraîne une autre: y a-t-il une détermination formelle de la force illocutoire? Autrement dit une forme *x* est-elle toujours liée à un effet *y*? Pour Prandi, ce déterminisme n'est pas une fatalité et "la solidarité entre la forme d'une phrase et la force illocutoire que ses énonciations admettent n'est pas irrévocable"¹. On admettra donc qu'il n'y a pas de déterminisme dans l'absolu mais que seuls le contexte ainsi que des facteurs d'ordre générique - type de discours, émergence de stylèmes spécifiques qui convergent vers telle interprétation - conditionnent cette adéquation.

Il est vrai que la définition précise de cette "force" illocutoire libérée par le poème à travers des tournures allocutives, vocatives, exclamatives, ne relève pas d'une opération aisée. En particulier, les intonèmes - la mesure de l'amplification intonative - ajustables à la réalisation sonore de ces énoncés ne sont pas toujours clairement restituables - ce qui pose le problème de la dimension *orale* du poème persien et de son rôle dans l'interprétation. C'est là où l'on revient à l'*intention* rhétorique qui fonde le poème, qui ne doit pas échapper au critique ou au traducteur. Les nombreux conseils prodigués par Saint-John Perse à ses traducteurs prouvent, si besoin était, l'extrême prudence d'un poète qui veut contrôler les moindres détails de l'entreprise. Dans une lettre à Katherine Biddle, il relève - avec une pointe d'ironie - la "difficulté encore accrue pour le traducteur étranger"². On se rappellera aussi les multiples recommandations qu'il fait à T. S. Eliot, candidat à la traduction anglaise

¹ - *Ibid.*, p. 186.

² - OC 922.

d'Anabase et qui sollicitera maintes fois le poète avant d'avoir les réponses - indispensables pour la traduction - aux questions qu'il se pose à propos de l'oeuvre.¹ A tous les niveaux, et malgré la bonne volonté affichée de l'écrivain, l'image d'une poésie dense et difficilement saisissable s'impose même si, fondamentalement, c'est une poésie d'adresse à l'Autre.

La principale modalité de l'adresse, c'est assurément celle de l'apostrophe, ainsi que celle du vocatif². De ce dernier, E. Caduc a pu relever dans l'oeuvre 89 occurrences de *Ô* et 276 de *ô*. La chorégraphie interlocutoire - ou plutôt allocutoire - de l'oeuvre se trouve ainsi distribuée sur deux modes, celui de l'apostrophe:

Un soir promu de main divine à la douceur d'une aube
entre les Îles, ce sont nos filles, par trois fois; hélant les filles d'autres
rives:

“ Nos feux ce soir! nos feux ce soir sur toutes
rives!...Et notre alliance! - dernier soir!!!... ”

(*Strophe VII, Un soir promu de main divine, p.*
315)

ainsi que celui de l'exclamation - acclamation, proche d'être une
déclamation:

¹ - OC 1141 - 1147 (*Notices et notes*).

² - Dans son *Commentaire* à la traduction persienne de Pindare, F.E.E. Henry (*op. cit.*; p. 71) relève l' "emploi systématique [dans la Ière *Pythique*] du *ô* vocatif, qui n'est pas de Pindare, et que l'on trouve fréquemment dans l'oeuvre de Saint-John Perse. " (Nous soulignons)

Nous t’acclamons, Récit! - Et la foule est debout avec le Récitant, la Mer à toutes portes, rutilante, et couronnée de l’or du soir.

(*Choeur, Mer de Baal, Mer de Mammon...4*, p. 379)

Rappelant que l’interjection fait partie, dans la théorisation proposée par Jean Cohen, de ces “actes de langage *pathématiques*” - “l’interjection n’est pas la poésie, mais elle en est le modèle structural”¹ - D. Combe réaffirme la vocation de la poésie lyrique à “accomplir des actes expressifs, qui engagent (...) la fonction émotive, centrée sur le locuteur.” Chez Saint-John Perse, les deux orientations - *expression* et représentation (*mythos*) - sont activées: elles s’interpénètrent. Ainsi dans Cohorte, ce texte situé en marge de l’oeuvre en tant que telle puisqu’il est inséré dans les *Lettres de jeunesse*, le modèle proposé est un modèle croisé de poésie descriptive, élaborant un type de représentation mimétique fondé sur l’*étiquetage* et la description d’objets déterminés, autour de laquelle se tisse l’amplification poétique, et de poésie “lyrique”, constellée d’interpellations et d’exclamations régulières:

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 Doctes.

(OC 683)

¹ - D. Combe, Poésie et récit. Une rhétorique des genres, Corti, 1989, ch. 7, “Poésie épique et poésie lyrique”, p. 171.

D. Combe n'a pas manqué de relever, pour illustrer la prégnance de ces "actes de langage exclamationnels", la pertinence représentée par la poésie persienne et la poésie claudélienne. Citant Eloges, il souligne en particulier que "stylistiquement, le poème multiplie les exclamations, les expressions du haut degré (...), les interjections, ainsi que les traits de 'syntaxe émotive' (phrases nominales, mises en relief), dans la plus pure tradition lyrique de l'ode pindarique"¹. L'expression du lyrisme s'affirme alors comme parfaitement compatible avec cet élan dialogique dont l'une des fonctions selon Yves Bonnefoy est précisément de casser l'uniformité du récit. Il s'agit d'ailleurs ici bien plus que d'une simple compatibilité: au delà d'un facteur contextuellement toléré, ce dialogisme qui emprunte la voie de la phaticité devient dans le poème persien une réalité irréfragable. Nous sommes alors en plein paradoxe: cette poésie d'allure hiératique, cadencée - Bakhtine reprochait à la poésie en général d'être "ptoléméenne"² -, à laquelle on reproche son hermétisme ou sa pompe est aussi, dans la même foulée, une poésie de l'*adresse*, construite dans le sens d'une revendication réitérée, dans ses formes les plus variées, de la présence de l'allocutaire. L'horizon qu'elle construit n'est donc pas nécessairement celui d'une clôture, ni d'une culture du solipsisme mais d'une tension illocutoire, « transitive », sans laquelle elle ne serait pas ce qu'elle est. En ce sens elle est fondamentalement polyphonique. Or cette possible polyphonie de la poésie ne lui est pas vraiment reconnue par Bakhtine, qui restreint la fonction polyphonique au seul genre romanesque: "Etrangement (...)

¹ - *Ibid.*, p. 172.

² - "Le langage des genres poétiques, quand il touche à leur extrême limite stylistique, devient souvent autoritaire, dogmatique et conservateur, se barricadant contre l'influence des dialectes sociaux non littéraires (...) L'idée d'un langage unique et spécial pour la poésie est un 'philosophème' utopique caractéristique du verbe poétique (...). L'idée d'un 'langage poétique' spécial exprime toujours la même conception ptoléméenne d'un monde linguistique stylisé" (Esthétique et théorie du roman, pp. 109-110)

Bakhtine voit dans la poésie lyrique le comble du monologisme, précisément parce qu'elle prétend définir une langue spécifique"¹. L'introduction du dialogue ou de formes apparentées au dialogue, de même que celle d'éléments imputables à une intention illocutoire - elle-même rattachable à la dimension oratoire qui peut se greffer sur de tels discours - peut ainsi être perçue comme un facteur de diversification, d'hybridation du genre, mais elle signe surtout l'inscription magistrale du phatique, et éventuellement du conatif, dans l'acte de langage poétique.

Cependant on ne peut clôturer cette réflexion sur la phaticité dans la poésie persienne sans préciser certains points. Si cette phaticité correspond à une sollicitation de l'autre - et ne tournerait donc pas à *vide* - elle est définie par certains critiques, comme une "tension phatique sans objet". C'est en ces termes que Stefano Agosti, dans une étude intitulée "Instance phatique et construction du poème chez Saint-John Perse"², présente le fait allocutif: "L'avènement du poème, chez Saint-John Perse, doit sans doute être rapporté, tout à fait exceptionnellement, non pas à des motivations expressives ou communicatives, mais bien à une tension (ou pulsion) phatique qui, à la limite, pourrait même être sans objet."³En fait, et paradoxalement, ce que veut souligner S. Agosti réside dans le fait que ce genre de structure est soumis à une fréquence telle dans l'ensemble de l'oeuvre poétique - même aux niveaux où les marques vocatives et allocutives ne sont pas explicitement présentes - qu'il en perd sa vocation initiale d'interpellation: "les structures [vocatives et allocutives]... ne caractérisent pas seulement les incipit des poèmes, ne représentent pas uniquement "l'amorce du chant" (pour

¹ - D. Combe, *op. cit.*, p. 182.

² - *Cahiers Saint-John Perse* n°3, Gallimard Nrf, 1980.

³ - *Ibid.*, p. 73.

reprendre un mot de l'auteur), mais sont immanentes aux poèmes et occupent, de façon constante et massive, une place prédominante dans la constitution des textes (...)”¹. Dans ce cas le modèle phatique est reconnu comme étant chez Perse un modèle essentiel, constitutif du poétique, et attester l'extrême fréquence de ce type de structure - voire d'une “vocatité pure, abstraitement grammaticale”² - n'est en réalité qu'un argument supplémentaire étayant la thèse d'une “transitivité”³ foncière de cette poésie. Autrement dit, ce n'est pas parce que l'*objet* est fictif qu'il n'y a pas d'*objet*. De plus, dans la constitution d'une typologie des structures nominales non explicitement marquées par la vocativité ou la conativité que propose S. Agosti - il cite par exemple la suite VI d'*Exil* - il y a le risque d'intégrer dans cette catégorie de l'allocution des éléments qui ne le sont peut-être pas. Car en effet, dans cette suite VI, formée d'une énumération sérielle de propositions s'ouvrant sur “Celui qui”, s'il y a bien une intention de type déictique ou démonstratif, il n'est pas certain que l'ensemble de ces propositions d'allure périphrastique “se charge”, comme le soutient Agosti, “rétroactivement, de tout le poids (de toute la valeur) de l'allocution à ce ‘prince de l'exil’ par excellence qu'est le ‘locuteur-locutaire’ et destinataire, et qui vient tout de suite après l'énumération pour clore le chant: à savoir cet ‘étranger’, ou ‘hôte précaire’ (...)”⁴. Même si l'on peut, dans certains cas, considérer cette pulsion phatique comme un mode d'attestation du monde, comme une variation probable sur le thème de la monstration ou de la désignation, il nous paraît quelque peu

¹ - S. Agosti, *loc. cit.*, p. 74.

² - *Ibid.*, p. 75.

³ - D. Combe, *op. cit.*: “[la] poésie lyrique est essentiellement transitive car elle postule la présence d'un interlocuteur.”, p. 173.

⁴ - S. Agosti, *op. cit.*, p. 81.

outrancier de ramener des formes non ouvertement vocatives ou allocutives à une articulation de type phatique.

L'instauration d'un contrat de phaticité – ô mes amis où êtes-vous que je ne connais pas ?... (OC 46) - dans le profilage du poème apparaît donc comme un fait stylistique irréfutable. Ces “ situations de phaticité originelle ” ne sont d'ailleurs pas sans rappeler cette figure phatique fondatrice dans l'art iconographique occidental, léguée à l'homme par Michel-Ange sur le plafond de la Chapelle Sixtine. Ecrire d'abord pour héler, pour simplement et primordialement rétablir le rituel prioritaire du conteur qui rassemble. Ces couples interlocutifs qui se forment dans l'espace du poème, même s'ils ne sont que des *simulacres* de couples interlocutifs, donnent lieu à une dynamique particulière qui institue l'oeuvre dans la catégorie des textes qui, reprenant les traditions de l'oralité et ses marqueurs informatifs, performatifs et métadiscursifs, posent l'oeuvre d'art comme une oeuvre adressée, agissante parce qu'*éloquente*, oeuvre excédant les limites trop étriquées du soliloque autotélique auquel on a trop souvent voulu réduire le poème. A l'instar de textes comme Le Prophète du libanais G. Khalil Gibran, ouvrage que Saint-John Perse connaissait parfaitement et dont la structure d'ensemble est totalement fondée sur une alternance d'adresses expectatives et de réponses à caractère illocutoire et même perlocutoire, la poésie persienne trouve sa spécificité dans la dialectique d'une double configuration, l'une d'imposant repli sur elle-même, l'autre de constante sollicitation de cet Autre inscrit en permanence dans les replis de son écriture.

IV/ Rhétorique de l'effet.

Au coeur du projet poétique, cette exigence de dépassement, que l'écrivain signale dans sa *Correspondance*: “Faisant plus que témoigner ou figurer, [la poésie] *devient* la chose même qu'elle ‘appréhende’, (...); faisant plus que mimer, elle est, finalement, cette chose elle-même, dans son mouvement et sa durée; elle la vit et l’agit’ unanimement, (...)”¹. Si les *Hommages* donnent pour principale fonction au poète de témoigner, d'attester d'un talent littéraire, d'une excellence picturale, musicale ou autre, la poésie dans sa nature même révèle une plus grande ambition. Chez Saint-John Perse, cette ambition est double: d'une part s'appliquer à faire coïncider l'amplitude rythmique à l'amplitude respiratoire, à façonner - *agir* - le mouvement de l'art - souffle de l'oratoire – par rapport au mouvement naturel ou thymique. D'autre part, ce projet mimétique apparaît comme indissociable, dans l'esthétique persienne, d'une accentuation du conatif: *agir* la chose, comme le recommande explicitement Saint-John Perse - et l'entreprise là encore procède d'une maîtrise de la virtuosité rhétorique - , mais aussi agir sur l'autre. Rappelons au passage qu'étymologiquement, *agir* (*agere, actus*), c'est faire, mais aussi conduire...

L'effet de flou qui peut entourer certaines occurrences d'instances énonciatives, qui rend malaisée leur détermination exacte dans le poème - ce “brouillage de la situation d'énonciation et de la temporalité”² - est souvent un effet induit par l'instabilité foncière de ce systèmes de voix entrecroisées. On pourrait éventuellement l'appréhender comme un effet stratégique, au sens où il participerait de ce jeu palinodique - dire puis se

¹ - Lettre à la *Berkeley Review*, OC 566.

² - C. Camelin, *Eclat des contraires. La poétique de Saint-John Perse*, CNRS éd., 1988, p. 156.

contredire - qui s'exerce souvent, comme trace d'une dialectique subjective et interne, contre toute logique, dans l'aire du poème. Comme ces " grandes phrases du Tragique " qui " nous surprendront encore au-dessus de la foule ", le poème instaure un réseau énonciatif - ces " incessants glissements d'une voix à l'autre " ¹ - où l'action troublante du paradoxe, voire de l'antithèse jusqu'à la contradiction absolue, devient l'indice d'un jeu nécessaire, inhérent aux règles du discours poétique persien. Des " promesses non tenues! " de *Pluies* (qui signale une révocation de l'acte illocutoire) au projet d'une oeuvre éphémère et labile - " Voici que j'ai dessein encore d'un grand poème délétible... " -, la situation générée par les suspensions des certitudes ontologiques aussi bien que de la symphonique énonciative contribue grandement à éloigner le poème de la conventionnalité univoque de l'informatif. Plus encore, elle instille un jeu subtil dans l'affirmation - ou le déni - d'un performatif en acte dans le texte, et dont l'" archiénonciateur " maîtrise la prise en charge. Indexée sur le rythme des variations thymiques de ce " meneur d'énonciations " ², la rhétorique de l'illocutoire oscille entre la proclamation glorieuse d'une force de vie annonciatrice d'énergie:

“ Et soudain tout m'est force et présence, où fume encore le thème du néant. (Exil III, OC 127)

et l'hésitation palinodique qui procède du doute, du constat humain de la vanité de tout:

¹ - D. Combe, *op. cit.*, p. 181.

² - cf. OC, " Réponse à une enquête de presse sur 'les meneurs d'hommes' ", p. 598.

“ 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...”

(Chronique V, OC 397)

La formule est à la mesure de la versatilité de toute démarche: inconstance et précarité sont, malgré les envolées enthousiastes de l’ode, sa rythmique exhubérante et prometteuse - ce “ chant de force pour les hommes, comme un frémissement du large dans un arbre de fer!” d’Anabase VI - profilées en arrière-plan des voix énonciatives, ce qui pourrait expliquer les troubles intermittents qui affectent leurs manifestations. Cependant ce chant choral, qui oscille entre la symphonie et le contrepoint décalant est d’abord alliance entre un conteur - “ attentif à sa lucidité, jaloux de son autorité ”¹- et une assemblée d’“ écoutants ”, dans la plus pure tradition d’une oralité qui asseoit davantage l’autorité d’un narrateur soucieux de faire effet sur son auditoire².

V/ Rituel de l’énonciation et oralité.

Entre les “ récitations... de psalmistes ” de Vents et l’amorce métadiscursive d’une “ histoire ” à dire, la mise en voix virtuelle du texte, son glissement permanent de la modalité de l’écrit à celle de l’oral n’est pas seulement l’indice d’une relation très forte aux traditions

¹ - Vents III, 6, p. 230.

² - Rappelons, en outre, que l’autorité “ est une des qualités que doit avoir l’orateur. (...)C’est par elle que sont d’abord influencés les juges en particulier, les auditeurs en général. (...) L’autorité est à la fois morale et intellectuelle ” (M. Aquien et G. Molinié, *op. cit.*). Nous serions tentés d’évoquer ici un type d’autorité procédant de la distribution et de la densité énonciative, ainsi que de la tension illocutoire.

créoles du conte oral, mais également un mode formel de mise en relief de l'illocutoire inhérent au poème et à ses énonciations variées. “ (...) La parole poétique, consonance multiple, n'est-elle pas aussi ‘société’ ”? écrit Saint-John Perse dans son hommage à L.-P. Fargue¹, confirmant si besoin était la nature fondamentalement sociale - “ mondaine ” dirait Molinié - du fait littéraire. Comment concevoir cette dialectique de l'écrit et de l'oral qui est inscrite dans le poème persien? Quelles sont, en définitive, les intérêts, pour l'effet illocutoire à générer, de ce noyautage du style poétique au moyen de marqueurs propres à la tradition du conte ou de la transmission orale?

Dans un article sur l'interaction voix/ récit, J.-L. Lebrave rappelle un des avantages du discours oral sur le discours écrit. Et c'est un avantage magistral: “ [le] discours écrit est (...) une parole figée, et, comme l'écrit Ricoeur, qui a rompu les amarres avec son énonciateur. ”² L'oralisation ou la citation implicite ou explicite d'un projet de transmission orale dans le poème persien sera donc, si l'on prolonge la logique de Paul Ricoeur, une manière de maintenir présente l'ombre de l'énonciateur dans le texte. On retrouve alors l'image d'une autorité auctoriale qui veille scrupuleusement à la prise en charge des diverses sources énonciatives, tout en les distribuant dans l'espace du poème et en contrôlant les multiples effets que ces énonciations sont susceptibles de produire. La présence de cet archiénonciateur répartiteur de rôles interlocutoires ou énonciatifs, en même temps qu'il dit son projet d'histoire à transmettre, est très nette dans la suite 2 d'*Invocation (Et vous, Mers...)* qui inaugure en fait le recueil d'Amers:

¹ - OC 526.

² - J.-L. Lebrave, “ De la substance de la voix à la substance de l'écrit ”, *Langages* 147, sept. 2002, p. 14. Il cite P. Ricoeur, La mémoire, l'histoire, l'oubli, Seuil, 2000, p. 177.

“ ...Je vous ferai pleurer, c’est trop de grâce parmi nous.

“ Pleurer de grâce, non de peine, dit le Chanteur du plus beau chant;

“ Et de ce pur émoi du coeur dont j’ignore la source,

(...)

Parlait ainsi homme de mer, tenant propos d’homme
de mer.

(...)

“ C’est une histoire que je dirai, c’est une histoire qu’on
entendra;

C’est une histoire que je dirai comme elle convient qu’elle
soit dite,

Et de telle grâce sera-t-elle dite qu’il faudra bien qu’on s’en
réjouisse:

“ Certes, une histoire qu’on veuille entendre, dans
l’insouciance encore de la mort,

(...)

Qu’elle nous soit faveur nouvelle et comme brise d’estuaire en
vue des lampes de la terre.

“ Et de ceux-là qui l’entendront, assis sous le grand arbre du
chagrin,

Il en est peu qui ne se lèvent, qui ne se lèvent avec nous et
n’aillent, souriant,

(...)

(OC 260)

Les cinq laisses, qui correspondent ici à une forme de « proème »¹ précédant le chant proprement dit, font clairement apparaître l'ensemble des instances en présence dans l'institution de ce projet d'histoire à dire: aussi bien l'énonciateur-conteur que “ ceux-là qui l'entendront ”. Saint-John Perse ne restitue-t-il pas, à travers cette posture de conteur, le statut primitif de *parole* inhérent à l'écrit, cette parole censée être proférée pour “ le petit cercle qu'elle parcourt ”² ? Ce cercle est-il, comme il le fut pour Stendhal, celui des *happy few*? L'ambition telle que proclamée dans le poème semble autrement plus grande:

“ Le cri! le cri perçant du dieu! qu'il nous saisisse en pleine foule, non dans les chambres,

Et par la foule propagé qu'il soit en nous répercuté jusqu'aux limites de la perception...

(Vents III, 6, OC 230)

L'effet est donc réciproque: émanant de l'émetteur, il touche le récepteur qui, en retour, le “ répercute ” sur l'émetteur. Cette application cathartique de la propagation de l'onde en physique est caractéristique de la manière persienne, le poète aimant à tracer les contours d'une esthétique qui s'énonce en termes de rapports de force, de chocs percutants, salutaires et nécessaires, entre l'écrivain et ses lecteurs. L'« atavisme rhétorique » en tant qu'il est action sur, pression en vue d'effet -et d'effet fort - sur le *pathos* de l'auditeur est très présent chez lui. Emise (et son émission donne lieu à des prémisses annonciatrices et

¹ - « Dans la poésie archaïque, celle des aèdes, le *prooimon* (proème) est ce qui vient avant le chant (*oimè*) : c'est le prélude des joueurs de lyre qui, avant le concours, s'essaient les doigts et en profitent pour se concilier à l'avance le jury (...). La fonction du proème est (...) en quelque sorte, d'exorciser l'arbitraire de tout début. (...), Roland Barthes, « L'ancienne rhétorique. Aide-mémoire », *Communications* 16, 1970 ; repris dans *L'Aventure sémiologique*, p. 150.

² - J. Roudaut, *Poètes et grammairiens au XVIII^e ème siècle*, Gallimard, 1971, p. 288, citant A. Court de Gébelin (1725-1784).

à des inaugurations cérémonieuses, comme dans l'extrait précité), la parole reprend comme possession d'une virulence, d'une vivacité qui contraste avec l'immobilisation quelque peu fossilisante de l'écrit: ce mode dont se méfiait Platon parce qu'il était, du fait justement de sa " stabilisation ", condamné à un abandon anonymisant, et de fait, à une rupture avec son concepteur premier, son auteur, son " père " ¹. Le mode oral et ses différents marqueurs - modalités exclamative, interrogative; actes de langage destinés à engendrer une attitude - semblent donc se charger d'un rendement illocutoire assez fort, qui permet même au locuteur d'assumer un positionnement par rapport à ...l'écrit, justement:

Moi j'ai pris charge de l'écrit, j'honorerai l'écrit. Comme à la fondation d'une grande oeuvre votive, celui qui s'est offert à rédiger le texte et la notice; et fut prié par l'Assemblée des Donateurs, y ayant seul vocation. Et nul n'a su comment il s'est mis à l'ouvrage: (...)

(*Invocation, Et vous, Mers...5, p. 264*)

Le conte - du moins ses allures - sont là pour permettre le recouvrement d'une puissance orale par laquelle une situation oratoire est retrouvée et refondée; situation oratoire par rapport à laquelle l'écrit qui nous parvient est là pour fixer la mouvance du récit qui se transmet, pour convenir des règles de disposition et de fixation d'un discours épictique renouant avec la pure tradition rhétorique. La parenté avec l'écriture claudélienne est évidente, qui s'inspire aussi largement des

¹ - Platon, Oeuvres complètes, Gallimard, Pléiade, 1950 (2 vol.). Ed. de Léon Robin, p. 76 (cité par J.-L. Lebrave, *op. cit.*)

structures de l'oralité. Mais là encore, cette problématique de l'articulation de la dimension orale sur la dimension écrite est au cœur d'un paradoxe: celui de la non-déclamation du poème. On se rappelle le refus du poète de concevoir une quelconque récitation de ses textes. Autant il est légitime, dans ses déclarations, ce recours à la récitation pour ce qui concerne la poésie anglaise, autant cette "modulation" possible du poème est pour lui inacceptable quand il s'agit de poésie française: "D'où répugnance extrême du poète français pour toute lecture sonore"¹. Selon lui, c'est à une restriction de la "portée intérieure du poème" - restriction qu'il conçoit comme une "limite corporelle" - que l'on court en faisant le choix de la *récitation*. Ce "Récitant" qui "fait face encore" dans *Choeur* "à l'étendue des Eaux"², semble paradoxalement appréhender l'effet possiblement déclenché par la lecture récitative d'un texte dont la trop grande ampleur pourrait paraître beaucoup plus un fait de *complaisance* et d'emphase - ce que craindra toujours Saint-John Perse - qu'un signe de dynamisme quintessenciel du poème. En fait, l'auteur joue avec une parfaite maîtrise avec ces concepts de lecture et de non-lecture, de mouvance et de stabilité, d'oralité et d'écriture. Il se complaît à déconseiller ou à permettre. C.-P. Perez a souligné ces contradictions constantes entre les différentes conceptions affichées par Saint-John Perse: "D'un côté il donne le texte comme délébile, et de l'autre il le présente comme immuable"³, rappelant les différentes recompositions auxquelles le poète soumet certains de ses recueils (*Eloges* ou *Amitié du Prince*) tout en niant dans le même temps ce travail

¹ - OC 567. Dans une de ses lettres d'exil (à Henri Peyre, 19 août 1956) il affirme aussi: "je suis hostile, en principe, à toute récitation poétique; qui me semble, pour le français tout au moins, limiter ou fausser la portée de l'écrit (...), et j'ignore absolument, comme poète, le son de ma voix". (OC 1073).

² - *Choeur, Mer de Baal, Mer de Mammon...*, p. 371.

³ - Claude-Pierre Perez, « Saint-John Perse et Claudel: filiation ou cousinage? », *Souffle de Perse* 5/6, juin 1995, p. 62.

de refonte. On peut enfin se demander si ces hésitations, ces oscillations ne reproduisent pas, quelque part, cette tension créole entre “ l’en-allée ” - tout effacer, annuler - et “ l’enracinement ”, entre la tentation du départ et l’appel des origines (et cette pulsion d’inscription *dans* le territoire qui la redouble). Ce qui est plus certain, c’est que la poétique de Perse n’est jamais, de par son fondement dialectique, figée dans l’emprise d’un dogmatisme, et le poète encore prédit dans Vents III, 6:

Conservation non des copies, mais des originaux. Et
l’écriture du poète suit le procès-verbal.

(Et ne l’ai-je pas dit? les écritures aussi évolueront -
(OC 229).

Quoi qu’il en soit, l’ensemble des effets poétiques dans l’oeuvre persienne converge vers une conception “ oralisante ” du poème. La figure de proue de ce modèle poétique n’est autre que le Conteur, variante corollaire du messenger nomade transmettant la missive du Prince - “ Telle est ma lettre, qui chemine ”¹-, personnage au centre de la place publique et point focal de l’attention:

...ha! toutes sortes d’hommes dans leurs voies et
façons, et soudain! apparu dans ses vêtements du soir et tranchant à la
ronde toutes questions de préséance, le Conteur qui prend place au
pied du térébinthe...

(Anabase X, OC 113).

¹ - *Amitié du Prince*, OC 70.

L'image souveraine du Conteur plante ici de façon catégorique le décor d'un univers créole, sans que par ailleurs il ne soit fait, à proprement parler, étalage de cette appartenance: "Ces techniques de l'oralité" remarque Edouard Glissant "ne sont nulle part données comme telles, ni proclamées ni revendiquées dans l'oeuvre". Elles s'immiscent dans les méandres d'une écriture qui ne proclame en fait que son oralité *universelle*, beaucoup plus en prise sur la lointaine origine d'une parole-relais entre le conteur et ses auditeurs - première *littérature* -, que sur une réalité contingente, à coup sûr restrictive pour le concept. L'oeuvre détermine alors son lieu propre dans un *au-delà de l'écrit*, un lieu qui n'est ni véritablement et seulement dans l'oralité et ses consonances d'*immédiateté* illocutoire éphémère, ni uniquement dans l'étroitesse d'un écrit trop "neutre". Ce lieu rêvé dans le *Discours de Florence*, en hommage à Dante, c'est celui d'"une oeuvre réelle et pleine, qui ne craigne pas la notion d'*oeuvre*, et d'*oeuvre* *oeuvrée*, dans sa totalité, impliquant d'autant plus d'assistance du souffle, et de force organique, d'élévation de ton et de vision, au-delà de l'écrit, pour la conduite finale du thème à sa libre échéance"¹. La question n'est donc pas - ce dont convient d'ailleurs Saint-John Perse lui-même - de reproduire l'idée d'un "pré-langage sonore, encore inarticulé"² mais plutôt celle d'une accentuation de l'intention du *dire*.

La modalité de l'oralité est évidemment en consonance particulière avec l'autre notion-clé chez Perse: celle du souffle. On ne peut nier que la prise en charge orale du poème permet l'incarnation du concept physique de rythme – le *pneuma* - et de mouvement respiratoire. Le *texte* antérieur de la narration qui se déroule - ce texte-voix immémorial -

¹ - OC 453. C'est nous qui soulignons.

² - Lettre à Jean Paulhan (*sur quelques points d'interprétation littéraire*), p. 580.

marque l'inscription, par la voix, du *biologique* dans l'épreuve du récit, qu'il soit "ardente chronique" ou épopée. Même si le récit est parfois interrompu par une remise en question métadiscursive touchant l'efficacité de l'éloquence, qui peut parfois faire défaut - "(Et, là! que voulions-nous dire, que nous n'avons su dire?)"¹ - son émanation procède d'un pacte liant l'énonciateur à ses écoutants à travers le "récitatif sacré", ce "chant qui se rapproche, par la mélodie et le rythme de la coupe des phrases et des inflexions de la voix parlée"². De l'antienne au chœur, l'œuvre module une variété très étendue de manières récitatives où la voix est l'instrument crucial, et où l'écriture est la voie constante de l'exhortation à la parole ou au chant.

A l'instar de cette recherche d'un équilibre entre le souci pointu du mot juste, et l'aspiration majeure à une amplitude phrastique et textuelle, la poétique persienne approfondit son relief dialectique par ce balancement permanent entre une méfiance vis à vis de l'écrit - "Ah! nous avons trop présumé du masque et de l'écrit" s'exclament les Tragédiennes de *Strophe*³ - et la nécessité d'un ancrage graphique qui intemporalise - "Ah! qu'un Scribe approche et je lui dicterai..." Cette ritualisation de l'acte énonciatif au moyen de la mise en valeur intermittente de l'une ou l'autre des modalités ne doit toutefois pas occulter le statut de prégnance illocutoire lié à la dimension orale. Finalement, l'œuvre atteste l'interaction des deux modalités dans le texte poétique persien, l'une accentuant par ses pics de phaticité et de conativité la rhétoricité constitutive de la première.

¹ - *Strophe* VI, *Et cette fille chez les Prêtres*, p. 312.

² - Définition du *Robert* 1.

³ - Exclamation qui évoluera, quelques pages plus loin, en: "Et nous n'avons trop présumé des chances de l'écrit!..." (OC 295)

Comment cette présence vocale en arrière-fond du tissage scriptural peut-elle constituer un facteur d'intensification du rhétorique? Dans le Traité du Sublime, le pseudo-Longin observe, au chapitre sur la “ mesure des périodes ”: “ ...ceux à qui l'on chante un air ne s'arrêtent point au sens des paroles, et sont entraînés par le chant... ”¹L'effet rythmique apparaît ainsi comme ce qui conditionne une grande part de l'effet poétique. On va donc là au-delà d'une substitution de la parole à la langue, puisque la parole se voit elle-même phagocytée par l'effet amplifiant du chant. Cette surimpression de moyens dans le sens d'une suractivation du rhétorique en tant qu'action est typique du style persien, et plus que jamais ici, “ l'art rhétorique est un art du discours agissant. A ce niveau aussi, comme à celui du *speech-act*, dire c'est faire. L'orateur ambitionne de conquérir l'assentiment de son auditoire et, si c'est le cas, de l'inciter à agir dans le sens désiré. ”²Ces observations de Paul Ricoeur sont, dans leur extrême pertinence, valables cependant jusqu'à une certaine limite, fixée par la nature même du texte poétique. Si pour l'auteur de Temps et récit, “ la rhétorique est à la fois illocutionnaire et perlocutionnaire ”, il est évident que la seconde caractérisation a, dans le domaine poétique, une application relativement restreinte, et, excepté pour quelques cas isolés, on se situera plutôt dans un perlocutionnaire métaphorique - “ Achève, Narrateur! ”. Même si certains passages de l'oeuvre prennent des accents d'éloquence parlementaire:

“ ...On leur a dit, on leur a dit - ah! que ne leur disait-on pas? - qu'ils s'allaient perdre sur les mers, et qu'il fallait virer de bord; on leur criait, on leur criait - ah! que ne leur criait-on pas? - qu'ils s'en

¹ - Longin, Traité du Sublime, Le Livre de Poche, 1995, trad. de Boileau, p. 132.

² - Paul Ricoeur, “ Rhétorique - Poétique - Herméneutique ”, dans De la Métaphysique à la rhétorique, éd. de l'Univ. de Bruxelles, 1986, édité par Michel Meyer, p. 145.

revinssent, ah! s'en revinssent parmi nous... Mais non! ils s'en allaient plutôt par là, où c'est se perdre avec le vent! (Et qu'y pouvions-nous faire?)

(Vents II, 4, OC 208)

la réaction escomptée *en retour* d'une audience réceptrice n'est pas à proprement parler inscrite dans le projet initial du discours. Ce qui est inscrit en revanche dans le genre même de la poésie lyrique, c'est la présence "d'actes locutionnaires et illocutionnaires" tels que "prière, interrogation, menace, éloge, déploration, refus, vœu, etc."¹ Ces modalités qui sont autant de types de demandes, de tensions sont toutes articulées - puisque nous sommes dans le genre démonstratif - par rapport à des valeurs axiologiques et esthétiques. Axiologiques car ces tensions relèvent de valeurs partagées - que nous reverrons dans l'analyse de l'épidictique - ; esthétiques parce que nous sommes au centre de ce vers quoi converge l'effort de cet "art de bien parler", à savoir le Beau: "Il en va donc de l'art rhétorique comme des autres arts par lesquels un *faire* humain plus ou moins universel est analysé, codifié et stylisé: dès lors, la volonté d'efficacité ne se sépare plus de jugements esthétiques. Le dire efficace peut acquérir une plus-value: le bien, ou beau, dire."²

L'efficacité sociale doublée et renforcée par la reconnaissance d'une connivence, celle d'une beauté partagée, telle est donc la formule active du discours poétique - et artistique de manière plus générale. Dans un chapitre fondamental de sa Sémiostylistique³, G. Molinié élabore une réflexion sur les conditions de l'*artistisation*. Il se joint à Nelson

¹ - Michel Beaujour, "Rhétorique et littérature" dans De la Métaphysique à la rhétorique, p. 170.

² - *Ibid.*, p. 158.

³ - Chap. III "Le régime de littérarité", pp. 89-132.

Goodman qui pose au centre de sa problématique la question suivante: “ Quand y a-t-il art? ”¹ Le régime d’art, qui implique des modèles de réception particuliers, est aussi lié à une *praxis de la réception*: cet effet du littéraire, qui définit les conditions mêmes de la littéarité, et qui peut ressortir à un plaisir, une extase, est également conditionné par la mise en place et l’activation d’une certaine *densité stylématique*. Et c’est ainsi que le rhétoricien constate: “ Plus dense apparaît le peuplement en stylèmes tout au long d’un ensemble textuel donné (un macro-texte quelconque), plus lent pourrait ou devrait en être le parcours réceptif, plus aisément renouvelable aussi, avec chaque fois une forte rentabilité du maintien à haut régime. ”² Un des modes de détermination de la littéarité *agissante* est ainsi lié à cette richesse stylématique certes, mais aussi à l’aptitude du discours littéraire à construire sa *séduction* rhétorique: “ Un discours doit en permanence argumenter de sa virtuosité, prouver sa littéarité, capter le désir de réception ”³. C’est cette idée d’une non-passivité de l’oeuvre littéraire en regard de sa réception future, d’une élaboration souterraine ou explicite de sa vocation de *praxis sociale* qui est essentielle ici et que l’on retrouve dans une très large mesure, quoi qu’on puisse en dire, dans la poésie de Saint-John Perse. C’est sans doute aussi à cette entreprise de séduction, d’attraction - Molinié emploie le mot d’*aimantation* - de la potentialité réceptrice qu’il faut rapporter, du moins partiellement, ce que nous avons désigné dès le début de ce travail, par “ impulsion rhétorique ” ou encore par “ rhétorique motrice ”: cette rhétorique - qui définit aussi une pragmatique - que nous avons situé en aval du texte poétique, du côté du

¹ - *Quand y a-t-il art? Philosophie analytique et esthétique*, Danielle Lories éd., Méridiens - Klincksieck, 1988 (cité par G. Molinié, *op. cit.*, p. 86)

² - *Ibid.*, p. 167.

³ - *Ibid.*, p. 97.

récepteur, et qui fait pendant à l'appareil rhétorique situé en amont, aux moyens et concepts culturellement transmis par une tradition donnée et adaptable au genre et au type d'écriture, et réactivés par l'écrivain. En conséquence de ce modèle, il y a conditionnement de la réception - et de la perception - de la littéarité par la perception d'une impulsion rhétorique, de ce « désir » qui « meut le dynamisme de l'effet verbal »¹. Une fois de plus la parole est au poète qui assure: “ La justification première du poème sera toujours dans son élan vital ”². Que cet élan soit brillant exercice d'éloquence où la parole s'arme des instruments nécessaires pour cet *empire* qu'elle projette de conquérir sur l'Autre, ou qu'il s'incarne dans ces multiples formes corollaires de l'élan premier que sont les structures allocutives, les conduites de type illocutoire participent au dialogisme du poème et à sa rhétoricité. Rhétoricité en abyme, dans la mesure où le pro-jet allocutif et illocutoire intra-textuel redouble, dans une parfaite specularité analogique, l'élan finalisé et mu par cette tension séductrice sans laquelle il n'y a pas de *littérisation*.

¹ - *Ibid.*

² - *Lettres d'exil*, OC 922.

TROISIEME PARTIE :

DE LA RHETORIQUE DE L'OUTRANCE A
LA POETIQUE DE LA CONTRACTION.

« Poésie, science de l'être !
Car toute poétique est une ontologie »

Saint-John Perse, Pour Dante

CHAPITRE PREMIER.

POESIE PERSIENNE ET GENRE EPIDICTIQUE: L'ECRITURE DE L'ELOGE.

I/ L'Épidictique en régime poétique

A/ Présence du genre épидictique

Dans une lettre au grand philologue et critique belge Albert Henry¹, Saint-John Perse rend hommage au critique pour avoir signalé l'irréductibilité de la poésie à une « étude de linguiste », hommage où il aisé de percevoir la satisfaction du poète face à ce constat d'incomplétude consécutif à une approche trop univoque et spécialisée – trop desséchante ? – du poème :

« 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 ».

Cette intégralité irréfragable du fait poétique explique ici la position de Saint-John Perse vis à vis de tout risque de clôture déformante ou

¹ - OC, 579 ; dans la partie « *Notices et notes* » sont reproduits des extraits de l'étude en question (pp.1172-1187).

mutilante auquel peut être confrontée la complexité *vivante* du poème. Ce qu'il laisse entendre dans ces lignes, c'est très probablement la nécessité de faire la part – et une part capitale – de l'innervement ontologique qui canalise cette vitalité, par ailleurs langagière, du poème écrit. La prise en compte d'éléments liés au genre, au type de discours auxquels le texte s'arrime, tant du point de vue de sa conception que de celui, ultérieur, de sa réception, n'est pas la moindre des exigences pour qui souhaite restituer, avec le maximum de fidélité, les composantes de cette *intégrité*.

Nous avons précédemment évoqué ces imbrications génériques en action dans le texte persien, qui puise sa complexité dans un ancrage diversifié, puisqu'il emprunte aussi bien aux formes narratives qu'au dialogisme théâtral, aux conventions de la poésie lyrique qu'à l'ampleur hyperbolique des grands textes sacrés. Cette multiplicité de modèles sous-jacents à l'œuvre, qui s'entrecroisent dans une fécondité parfois pourvoyeuse de brouillages est cependant unifiée par « une même vague (...) haussant, roulant l'hydre amoureuse de sa force ». En d'autres termes, la variété des genres qui construisent ce feuilletage formel, énonciatif et sémantique du poème, se trouve rationalisée, si l'on peut dire, par le principe, l'infrastructure rhétorique qui assure la mise en scène verbale de l'acte poétique.

Si le poème persien exige très souvent d'outrepasser – malgré l'inscription de l'importance accordée à la métrique et à la structuration du verset dans les écrits paralittéraires du poète – la distinction vers/prose, il s'appliquera aussi à prolonger ce dépassement par un autre type de résolution, dont l'objet est générique : celle de la distinction entre récit et épopée, ou entre épopée et lyrisme. Nous renvoyons là

encore, à ce sujet, aux travaux de P. Combe et J.-M. Schaeffer sur les genres. Outre qu'il procède à des subversions – certes vivifiantes – de l'organisation même du récit, souvent noyauté par des passages d'alternance accélérée entre narration et commentaire de la narration, le traitement poétique persien des genres est toutefois régularisé par la présence quasi constante, du premier recueil (Eloges) aux derniers (Nocturne et Sécheresse), d'un genre rhétorique fondamental : l'épidictique.

Le genre épideictique ou démonstratif est défini comme « l'un des trois grands genres de l'éloquence¹ », et est orienté autour de la mise en valeur morale et éthique d'une personne – dans l'éloge – ou de sa dévalorisation – le blâme. Dans le chapitre IX du Livre Premier de sa Rhétorique, Aristote distingue entre l'éloge et la louange :

« La louange (...) est un discours qui met en relief la grandeur d'une vertu. Il faut donc que les actions soient présentées comme ayant ce même caractère. L'éloge (...) porte sur les actes. On y fait entrer ce qui contribue à donner confiance, comme par exemple, la naissance et l'éducation (...) ²».

Le genre démonstratif est une catégorie de pratique oratoire qui porte ainsi sur l'évaluation – toujours subjective – de l'action ou de la qualité d'un individu, d'une institution, et éventuellement d'un concept quand il y a élargissement de l'épidictique à des instances inanimées, concrètes ou abstraites – la Mer, la Vérité, le Vent... Du point de vue des exercices rhétoriques suscités par ce genre, il faudra évoquer le portrait, qu'il soit physique – *prosopographie* – ou plus axé sur le moral, le psychologique

¹ - M. Aquien et G. Molinié, Dictionnaire de rhétorique et de poétique, p.124. Rappelons que « l'épidictique » est la « dénomination grecque du démonstratif ».

² -Aristote, op. cit., p.135.

ou l'intellectuel – c'est le cas de l'*éthopée*, dont nous analyserons les composantes telles qu'elles sont mises en œuvre dans les Hommages persiens. Le discours démonstratif consistera donc dans l'élaboration d'un tableau descriptif, dont tous les ressorts et les moyens devront être orientés vers cette mise en valeur – ou cette *mise à l'index* – d'une instance donnée. En règle générale, ces portraits pourront être motivés soit par les actions, supérieurement évoquées dans l'éloge, soit par des facteurs d'ordre inné comme la naissance ou le caractère. Quoi qu'il en soit, le discours devra être focalisé sur les valeurs morales qui conditionnent, dans la rhétorique antique puis classique – surtout chez Quintilien¹ – le sens même du discours épideictique. G. Molinié rappelle, en reprenant la liste proposée par Aristote, les différents types de vertus, depuis la justice et le courage, jusqu'à la douceur et la sagesse. Une fois déterminée la vertu à louer, l'élaboration du discours et les moyens sélectionnés pour la présentation du *morceau* devront être laissés au seul talent de l'orateur. Son appréciation subjective permettra d'apposer alors sur la vertu – ou le vice, s'il s'agit de blâmer – un filtre amplificateur, ou à l'inverse (et selon les nécessités du sujet) atténuateur. Dans cette entreprise, la personnalité de l'orateur – ou de l'auteur -, son autorité entrent en jeu d'une manière telle que l'effet même de son discours est directement tributaire de la « connotation² » qu'il aura su émettre.

¹ - M. Aquien et G. Molinié, op. cit., p.127.

² - Le mot est de Roland Barthes, dans « L'ancienne rhétorique. Aide-mémoire », repris dans L'Aventure sémiologique, Seuil, 1985, p.146 (étude déjà parue dans *Communications* 16, 1970).

B/ L'éloge : un rituel de l'écriture persienne

Une telle spécification, qui lie par nécessité logique le portrait du louangeur et celui du louangé, est essentielle lorsque nous abordons les modalités d'inscription de ce genre à l'intérieur du texte persien. Ainsi, le genre épideictique pose obligatoirement l'exigence d'une intégrité éthique et morale chez celui dont l'intention est de tenir un discours d'apologie ou de blâme. Il pose cette exigence comme un argument de cohérence. Ainsi une personne à la mauvaise réputation ne peut prétendre adresser un éloge, du fait de l'absence totale de crédibilité dont elle souffrirait de la part de son auditoire. Dans *Amitié du Prince*, les personnages qui prononcent l'éloge du Prince sont censés être entourés d'une aura de sainteté et de grandeur qui n'est pas moindre que celle dont bénéficie l'objet de l'éloge, c'est-à-dire le Prince : « Ainsi parlant et discourant, ils établissent son renom ». Le *renom* est ici redoublé, du fait de son partage par les deux instances en présence.

Cette pratique oratoire puisera particulièrement dans les « procédures d'amplification ou d'atténuation »¹. Il y a donc une continuité naturelle entre genre démonstratif / autorité / amplification du thème (vertu/vice). Mais qu'en est-il dans le poème persien, et comment ces motifs s'articulent-ils entre eux ? D'emblée, il faut préciser que l'inflexion majeure empruntée dans cette poésie est celle de l'éloge, comme on l'a souvent montré. Il ne sera pas question ici de plaquer de manière artificielle sur le poème les critères d'émission et d'élaboration du discours apologétique tel qu'il est défini dans la rhétorique classique, mais de tenter de comprendre en quoi le choix d'un tel type de discours,

¹ - M. Aquien et G. Molinié, Dictionnaire de rhétorique et de poétique .

qui est encore une forme d'« adresse » à l'autre, participe à la construction du profil stylématique de l'œuvre.

Dans la rhétorique classique¹, l'éloge est fondamentalement tourné vers les lieux de la grandeur, de la supériorité. Cependant, tel que le pratique Saint-John Perse, il peut tout aussi bien fonctionner par rapport à un lieu défini par le genre comme objet traditionnel de l'éloge (l'amour, la Mer...) que par rapport à une réalité plus ordinaire². Ainsi, dans Pour fêter une enfance, le narrateur revivant des images du monde antillais de son enfance diffuse tout au long des six suites une tendresse teintée de nostalgie. Mais cette tendresse trouve aussi curieusement une de ses voies d'expression dans de brusques ruptures, qui cassent le préjugé trop conforme lié à l'écriture nostalgique des origines édéniques. C. Rigolot l'a bien montré, qui lit en filigrane de l'éloge – exercice académique et lieu commun de genres comme l'épopée et la poésie lyrique – une certaine agressivité ou du moins un malaise³. La suite V du recueil précité est toute orientée vers une litanie apologétique architecturée par l'épanaphore « Ô ! j'ai lieu de louer », litanie suscitée par l'évocation d'un monde de simplicité que le locuteur redistribue, en remémoration amplifiée, sur l'espace textuel :

Mon front te souvient-il (...)

Du minuit vain de fièvre et d'un goût de citerne ?

Et des fleurs d'aube bleue à danser sur les criques du matin

Et de l'heure midi plus sonore qu'un moustique, et

Des flèches lancées par la mer de couleurs... ?

¹ - cf. M. Patillon, Eléments de rhétorique classique, p.55.

² - Même si le lieu natal peut constituer en lui-même un *lieu* de l'épidictique

³ - C. Rigolot, « Les éloges paradoxaux d'*Eloges* », dans Saint-John Perse. Les années de formation, CELFA, l'Harmattan. Textes réunis par J. Corzani (Actes du Coll. de Bordeaux, mars 1994), pp.111-125.

(OC 28).

L'ensemble de la section est fondé sur la réitération élogieuse de cette citation d'un monde presque parfait. Cette réitération intronise d'ailleurs son énonciateur dans la position de celui qui ne peut qu'amplifier, que répercuter presque indéfiniment le témoignage de la Beauté :

Appelant toute chose, je récitai qu'elle était grande, appelant toute bête, qu'elle était belle et bonne.

(Suite II, OC 24)

Nos mères vont descendre, parfumées avec l'herbe-à-Madame-Lalie... Leurs cous sont beaux. Va devant et annonce : Ma mère est la plus belle !

(Eloges XV, OC 48)

L'annonciation proclamatrice d'une image sublimée est faite, et le poète ne s'y dérobera que rarement, quand il pressent, par exemple, l'hiatus d'un présent qui retrouve son ancrage référentiel, rompant avec l'illusion bienheureuse du chant de gloire au lieu-temps de l'enfance passée, comme dans ce verset final de la suite XIV d'Eloges, qui résonne comme un bilan :

Pour moi, j'ai retiré mes pieds. (OC 47)

Le retranchement soudain décidé dans la dernière séquence du recueil n'est alors qu'une prophylaxie du vertige rétrospectif, qui s'ajoute à la claire conscience d'une temporalité irréversiblement révolue :

A présent laissez-moi, je vais seul.

Eloges représente, dans la succession chronologique des recueils persiens, l'œuvre où s'amorce, dans une relative retenue – même si l'objet de l'éloge peut être « table d'abondance » - cette rhétorique de la célébration qui unifie, d'un bout à l'autre, la production de Saint-John Perse. Or cette rhétorique, inspirée du modèle ancien, subit des modes de traitement qui varient d'un recueil à l'autre. C'est ainsi que dans Récitation à l'éloge d'une Reine, dont le titre même est éloquent, l'ode s'oriente vers la célébration du corps féminin, reprenant la tradition ancienne du blason :

ô Reine sous le rocou ! grands corps couleur d'écorce,
 O corps comme une
 table de sacrifices ! et table de ma loi !
 Aînée ! ô plus Paisible qu'un dos du fleuve, nous
 louons
 Qu'un crin splendide et fauve orne ton flanc caché,
 (...) (II, OC 58)

Les cinq morceaux qui constituent cette section adoptent d'ailleurs une configuration telle qu'elle donne à voir la déclinaison du blason comme un moyen rhétorique – au sens de *persuasif* – de *séduire* le personnage de la Reine. Sur le plan de la composition formelle, chaque suite de l'ensemble est régulièrement clôturée par un verset en italiques (« - Mais qui saurait par où faire entrée dans Son cœur ? »), sorte de refrain interrogatif qui laisse imaginer que tout le recueil n'est qu'un exercice de circumduction autour de ce point focal qu'est le personnage de la Reine, célébrée en sa qualité d'initiatrice – « sois la haie de nos

transes nocturnes ». L'esprit dans lequel est conçue la lente et cérémonieuse approche de cet objet du désir tant convoité explique le recours aux tournures vocatrices dans lesquelles se condense l'élan érotique :

Ô bien-Assise, ô Lourde ! tes mains pacifiques et larges
sont comme un faix puissant de palmes sur l'aise de tes
jambes,
ici et là, où brille et tourne
le bouclier luisant de tes genoux, (...)

(OC 59)

Le portrait prosopographique est ainsi annexé, dans ce contexte, à l'approche orchestrée par le rituel déambulatoire. Toute la dynamique du poème est articulée autour d'un double mouvement de progression : progression giratoire convergente, qui part d'une périphérie pour arriver au Centre - ce lieu non dit du Désir -, mais aussi progression verticale qui s'aligne sur la première et adopte une vision descendante, partant des « mains » pour aboutir, provisoirement, aux « genoux ». L'éloge est de cette manière tissé selon les modalités détournées – obliques – convenant à la démarche adoptée, qui est celle d'une manœuvre séductrice élevant l'objet à séduire aux plus hautes sphères du portrait sublimant, conformément à l'intitulé du recueil, La Gloire des Rois. Ce thème du blason est d'ailleurs à souligner dans sa double relation à l'éloge et à l'art pictural. En effet, il est défini par Thomas Sébillet (Art poétique français, 1548) comme « une perpétuelle louange (...) » qui en rappelle l'origine picturale : « Et comme le peintre et le Poète sont cousins germains (...), me faudrait peu pousser pour croire que le Blason des

couleurs aux Armoiries, nous eût été origine de peindre en Poésie notre Blason (...) ¹».

A partir d'Anabase, il semble que la mise en forme de l'éloge adopte une tournure moins conventionnelle, moins cadrée. L'éloge se fond alors dans le discours ou dans les morceaux narratifs et dépasse le statut singulier d'exercice propre au genre épideictique. Il devient, en quelque sorte, un mode d'écriture à part entière dans la poésie persienne. Qu'il soit explicitement formulé ou induit par une position ontologique et morale du narrateur - « C'est là le train du monde et je n'ai que du bien à en dire »² -, le projet apologétique participe d'une conception dans laquelle l'émission du discours n'est qu'une occasion donnée à l'orateur de mettre en relief un état *heureux* du monde. En ce sens, la poésie persienne n'est presque jamais une poésie du désespoir ni du pessimisme, mais une poésie de la vitalité et de l'exubérance, de l'euphorie, à l'image de celle éprouvée par les conquérants d'Anabase :

« Abondance et bien-être, bonheur ! »

Certes nous avons observé précédemment, lors de l'analyse des séries énumératives, que cette saisie compulsive, omnisciente et ubiquiste du monde se pervertit parfois dans la dérision distanciatrice, dans la pointe ironique qui freine un élan par trop ambitieux. Le poème retrouve alors cette mesure humaine hors de laquelle il s'épuise en éprouvant ses

¹ - Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance, Le Livre de Poche, 1990, introd., notices et notes de Francis Goyet, p.135.

² - Anabase IV, OC 98.

limites, au moment où décline l'« Autorité sur tous les signes de la terre » (Anabase VIII).

Intimement lié au chant, l'éloge trouve selon les différentes inflexions des recueils sa tonalité propre. Dans Exil, si le « grand poème » prévu sera un « poème né de rien, un grand poème fait de rien », il convient néanmoins de préciser que l'annonce de cette naissance *ex nihilo* d'un poème apparemment sans objet défini est aussitôt suivie d'un exhortatif significatif : à l'aube de toute conception poétique, il y aurait cette nécessaire et naturelle poussée du chant, cette évidente mise en musique de l'éloge :

« Sifflez, ô frondes par le monde, chantez, ô conques sur les
eaux !
(Exil II, OC 124)

Et c'est là où apparaît l'éloge selon Saint-John Perse, qui n'est pas nécessairement duplication ou majoration d'un Beau préexistant, mais peut, à l'image du mode baudelairien de révélation de la beauté, surgir d'un néant ou d'un non-sens :

En tous lieux vains et fades où gît le goût de la grandeur¹.
(Exil II, OC 125)

Même aux temps de précarité, lorsque les « Errants » de la Terre dressent le bilan de leurs non-possessions, la ressource de la louange est un bien irrécusable qui impose sa nécessité comme un haut fait de la parole. C'est le cas dans Chronique, où l'apostrophe métaphorique au « Grand âge » délimite deux modes expressifs qui cependant interfèrent :

¹ - Dans la même lignée, ce verset d'Exil III :

« Et soudain tout m'est force et présence, où fume encore le thème du néant » (OC 127)

le mode élégiaque, simultanément d'un désenchantement, de la reconnaissance d'une défaite désormais liée à un état de neutralité peu enviable :

« Nous n'avons point commerce avec le moindre ni le pire.
Pour nous la turbulence divine à son dernier remous...
(...)

Et ceci reste à dire : nous vivons d'outre-mort, et de mort même vivrons-nous.

(Chronique II, OC 391)

... « 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. Après l'orgueil, voici l'honneur (...)

(Chronique V, OC 397)

et le mode d'une intention célébratrice qui, aux pires moments de doute et de marasme, ne se renonce pas :

... « Nous sommes pâtres du futur, et ce n'est pas assez pour nous de toute l'immense nuit dévonienne pour étayer notre louange...
(...)

Ô face insigne de la Terre, qu'un cri pour toi se fasse entendre, dernière venue dans nos louanges !

(Chronique VII, OC 401/402)

Le désespoir saisissant le final du poème est bien dû à cette incertitude quant à l'élévation de la louange, - « L'offrande, ô nuit, où la porter ? et la louange, la fier ? » - comme si le trouble manifesté dans le

texte s'exprimait surtout par une désorientation de type rhétorique, ce qui en régime persien se signale par une mise en berne de la flamboyance oratoire. Déjà, dans Chronique, le ton de la mesure est donné, augurant des recueils futurs de Chant pour un équinoxe, Nocturne et Sécheresse, où les grandes orgues de l'asianisme déclinent au profit d'une palpitation moins ostentatoire, moins *glorieuse*.

Pour en revenir à la configuration des élancements apologétiques dans le recueil d'Exil, que nous avons provisoirement délaissé au profit de Chronique, il est manifeste que l'inscription du genre dans le poème subit des adaptations ou des ajustements qui l'apparient à des formes telles que l'appel à honorer - « Honore, ô Prince, ton exil ! » -, le signalement d'une « grande chose (...) qui s'accroît soudain comme une ébriété », une *clameur-fureur* promise – tels sont les termes du poète – à l'accroissement, au gonflement, à l'exultation¹. La parole est alors battement qui imprime la vie : elle est préférable, quoi qu'il en soit, à ce « cancer du silence » (Exil III). Aux antipodes du « mot vain » (Exil IV), l'intonation maximisante de l'éloge est ce qui, par définition, est incompatible avec l'image d'une « trace infime » et encore moins avec celle du poème délétible. Dans sa démarche sociale et ontologique, le discours apologétique se définit par rapport à l'effet, là encore, qu'il est censé produire sur l'auditoire qui le réceptionne. C'est d'ailleurs à ce niveau qu'il faut s'interroger sur la position du genre épideictique par rapport aux autres genres, et particulièrement au délibératif.

¹ - « ha ! comme un gonflement de lèvres sur la naissance des grands Livres,
 Cette grande chose (...) qui s'accroît (...)
 « Toute chose à naître s'horripile à l'orient du monde,
 toute chair naissante exulte aux premiers feux du jour !
 (Exil III)

C/ Fondements et éthique de l'épidictique.

L'épidictique suppose, contrairement aux genres délibératif et judiciaire, que les deux partenaires en présence – orateur et auditoire – soient sur un terrain d'entente. A la base de ce rapport, il n'y a donc pas de controverse ni de point litigieux : il ne serait, de ce fait, y avoir de *dispute* – au sens oratoire – ni d'argumentation. Dans ces conditions, une problématique se dégage : si le discours n'a pas pour objectif, en s'aidant des moyens que met à sa disposition la *technê rhétorikè*, la résolution d'un conflit ou d'un contentieux, quel sera donc l'*objet* de ce discours ? Puisqu'il n'a pas d'*utilité*, c'est-à-dire de motivation clairement définie, comme c'est le cas pour le judiciaire où il s'agit de déterminer l'innocence ou la culpabilité d'un prévenu, et pour le délibératif où l'assemblée des auditeurs doit juger de l'opportunité ou de la non opportunité d'une décision à prendre, quels sont donc l'intérêt et la fonction d'un tel genre ? A priori, et au vu des considérations que nous venons d'exposer, le discours épidictique n'étant pas « tenu » par une nécessité argumentative à utilité sociale immédiate se met alors dans la position d'un discours qui tournerait quelque peu à *vide*. L'effet d'un tel détournement de la visée pratique « transitive » - c'est-à-dire s'appliquant à une finalité qui est la raison motivant le discours - serait alors de générer une sorte d'*autotélisme* conduisant à une mise en valeur dénaturante du discours puisqu'au bout du compte c'est celui-ci en tant que morceau d'*éloquence* – éloquence « gratuite » et non canalisée vers un but fixe – qui est « donné » pour être admiré. Est-ce à dire que c'est par cette « déviation » hors des sentiers traditionnels de l'« éloquence

pratique¹ » qu'émerge la voie propre de la littérature ? Il faut le croire, dans la mesure où le littéraire a partie liée avec l'idée de beauté impliquée par le discours d'apparat : « les théoriciens du discours, à la suite d'Aristote, mêlent incontinent l'idée de beau, objet du discours, équivalente d'ailleurs à celle de bon, et l'idée de la valeur esthétique du discours lui-même² ». C'est en somme autour de cette question du Beau que semble s'opérer l'évacuation de la portée persuasive de l'épidictique, qui devient plus un moyen de mettre en valeur le talent de l'orateur³ que de servir une quelconque thèse. En ce sens, certains théoriciens le considèrent comme un « écart » relativement à l'esprit conventionnellement argumentatif de la rhétorique et se demandent même parfois si le « genre épictique fait [...] bien partie de la rhétorique, si du moins l'on admet que celle-ci ne concerne que les discours persuasifs⁴ ».

Or cet « évidage » de l'épidictique, qui finalement l'appauvrit dans une certaine mesure, est à remettre en question. Nous nous référons ici à l'argumentation de Ch. Perelman et L. Olbrechts-Tyteca qui, dans leur Traité de l'argumentation (La nouvelle rhétorique), considèrent à l'inverse que « les discours épictiques constituent une partie centrale de l'art de persuader⁵ ». Rappelant que la dimension autotélique - cette part de « spectacle » - qui pouvait être associée à ce genre a souvent été

¹ - Ch. Perelman et L. Olbrechts-Tyteca, Traité de l'argumentation. La nouvelle rhétorique, éd. de l'Univ. de Bruxelles, 1983, (4^e éd., 1^{ère} éd. 1970), p.63.

² - Ibid., p.64.

³ - « L'effet le plus visible [du discours] était d'illustrer le nom de son auteur. Un pareil morceau d'apparat était apprécié comme une œuvre d'artiste, de virtuose, mais on voyait dans cette appréciation flatteuse une fin, et non la conséquence de que l'orateur avait atteint un certain but, » Ch. Perelman et L. Olbrechts-Tyteca, *op. cit.*, p.63.

⁴ - O. Reboul, Introduction à la rhétorique, PUF, 1991, p.58.

⁵ - Ch. Perelman et L. Olbrechts-Tyteca, *op ; cit.*, p.64.

mise à l'index¹, les auteurs mettent l'accent sur ce qu'ils présentent comme une composante incontournable du genre, composante essentielle dans le principe qui régit l'argumentation : « c'est (...) parce qu'il renforce une disposition à l'action, en augmentant l'adhésion aux valeurs qu'il exalte que le discours épideictique est significatif et important pour l'argumentation ²».

Avec cette modalité de l' « augmentation » de l'adhésion, nous sommes tout logiquement dans le registre de l'accroissement, de l'amplification. Il ne s'agit donc pas d'asseoir une entente entre orateur et auditoire, ni de lutter pour un enjeu³, mais d'actualiser le présupposé de cette entente en la ravivant par une amplification cérémonieuse des références et valeurs partagées, l'objectif escompté étant *la communion autour de ces valeurs*.

Mais cet ajustement très pertinent de la définition de l'épideictique apporte également une autre précision de taille : c'est cette « disposition à l'action » qui est conçue comme inhérente à l'esprit du genre démonstratif. Un tel facteur a deux effets simultanés : d'une part, il confirme la nécessité de resituer le genre en question dans une perspective d'argumentation, d'autre part, il confère à l'épideictique – ce qui peut à tout le moins paraître paradoxal – une portée illocutoire certaine, à la limite d'ailleurs du perlocutoire : « Contrairement aux genres délibératif et judiciaire, qui se proposent d'obtenir une décision d'action, l'épideictique, comme le discours éducatif, créent une simple

¹ - « Il est certain que le discours – particulièrement le discours épideictique – est souvent jugé comme un spectacle. La Bruyère s'en moque abondamment (...) », *ibid.* Les auteurs évoquent aussi « la crainte [chez Bossuet] de voir le discours sacré considéré comme un spectacle ».

² - *Ibid.* p. 66.

³ - Dans le « genre de l'éloge (...), il n'y a pas d'enjeu concret », J. Gardes-Tamine, *La Rhétorique*, A. Colin, 1996, p.61.

disposition à l'action¹». A ce niveau s'opère le recoupement entre la portée du genre en tant que moyen, sinon d'exercer une forme d'action du moins de susciter une intention d'action, et les inflexions à valeur illocutoire que nous avons tenté de déterminer dans le texte persien lors de notre dernière analyse (IIème partie, chap. IV). Dans une telle perspective, adresser un discours d'éloge ne suppose pas seulement de rappeler en les accentuant des traits mélioratifs de caractère, par exemple, mais induit en même temps une certaine attitude à emprunter, un exemple à suivre. G. Molinié rappelle à ce propos la position aristotélicienne, selon laquelle « l'éloge et le conseil sont d'une commune espèce² ». Le discours n'est donc plus enfermé dans la seule sphère de son propre effet – exercice d'éloquence dont les moyens mis en œuvre deviennent la finalité ultime, son enjeu sera aussi d'impulser toute tendance à la volition. En ce sens, la temporalité à laquelle il renvoie s'infléchit plutôt vers un avenir où se projette les répercussions concrètes, morales ou pragmatiques, de cette instigation émise par le discours épideictique³.

Comment situer l'écriture persienne par rapport à ces éléments que nous venons d'analyser ? Y-a-t-il lieu d'évoquer à son propos cette portée instigatrice, cette modalité qui situe le discours entre un ton optatif et un autre plus jussif, plus volitif, ou ne doit-on y voir qu'une

¹ - Ch. Perelman et L. Olbrechts-Tyteca, *op. cit.*, p.71.

² - M. Aquien et G. Molinié, *op. cit.*, p.128. A. Kibedi-Varga cite aussi Crevier, qui rappelle que « *Le Prédicateur qui loue un Saint nous exhorte à l'imiter* » (A. Kibedi Varga, *Rhétorique et littérature*, p.28).

³ - Dans le même ordre d'idées, Marc Schoeni invite à un réélargissement de la notion de « persuasion », qui est loin de se limiter à la seule argumentation. Rappelant l'acception aristotélicienne du terme, il affirme : « il est clair qu'Aristote entendait le terme de « persuasion » dans un sens assez large pour englober les discours cérémoniels qui ne visent pas à modifier les idées et les comportements des auditeurs, mais à renforcer les valeurs de la communauté. Le terme de *persuasion*, dans sa connotation actuelle, est donc trop restrictif ». (« Etude rhétorique du *Nouveau Testament* : Réflexions sur le genre épideictique » dans *Etudes de lettres*, oct-déc. 1991, Univ. de Lausanne, p.90).

version strictement littéraire, strictement stylisée, sans enjeu réel, du genre démonstratif ? A ce niveau de l'étude, la réponse nous paraît simple, quoique mitigée : les deux inflexions sont représentées dans l'écriture. Il est d'abord indéniable que le style même de Saint-John Perse contribue par les choix qui y sont faits – la stylisation amplificatrice, le ciselage figural, phonique, la chorégraphie énonciative – à produire un discours d'apparat qui étincelle par lui-même, et pour lui-même. Cependant, il nous paraît aussi vrai que le poème, dans son appartenance à l'épidictique, cultive cette recherche constante d'une communion autour d'un thème, d'une valeur, même si cette dernière est intrinsèque à l'œuvre, aux *lieux* de la littérature. De plus, l'épidictique persien semble aussi marqué, d'après les modalités expressives qui le manifestent, par cette intensité illocutoire, promotrice d'une attitude virtuellement active. Si l'éloge n'est pas pleinement perlocutoire, il peut référer en tout cas, dans sa conception, à un modèle, à une conduite ; il est incitation d'autant plus forte qu'elle se fonde sur un accord tacite, ce partage d'une aire axiologique commune entre les deux partenaires. Sans être véritablement émanation de « signataires en chambre de chartes révolutionnaires » (Vents III, 4), l'éloge peut tout au moins sembler, dans l'exaltation qui soulève son intonation, être prononcé par ces « instigateurs d'écrits nouveaux et nourriciers au loin de visions stimulantes » (*ibid*).

Quoi qu'il en soit, il est clair que cette caractérisation pragmatique de l'éloge par la stimulation d'une propension à agir, par l'*esquisse* d'un *projet* de conduite – la redondance est voulue – n'est susceptible que d'une portée intratextuelle. Dans le contexte d'une œuvre poétique contemporaine, l'éloge ne peut pas comporter les mêmes données qu'une

oraison ou un panégyrique de l'âge classique, composés selon les règles normatives d'une rhétorique de l'épédicte. Si dans Récitation à l'éloge d'une Reine la série des cinq courtes séquences tisse un chant apologétique qui se fonde sur le blason, c'est pour servir de prémisse à l'approche érotique de la Reine : l'exaltation de la beauté n'est stimulatrice, dans ce contexte, que d'une conduite séductrice à l'œuvre *dans* le poème.

L'éloge peut d'ailleurs revêtir des formes assez diverses chez Saint-John Perse. Il peut être minimal et compact, enfermé dans une formule exclamative à haute teneur hyperbolique, comme dans

« j'ai une acclamation très forte en moi, et c'est pour vous, ô
Pluies ! » (Pluies II, OC 142).

Dans Eloges, il est généré à partir d'une réalité manifestée dans l'éclat de sa simplicité typiquement antillaise et l'inflexion pindarique se projette, plus amplifiée, sur la nomination délectative de ces traces reconstituées du passé. Souvent l'art persien excelle dans la focalisation sublimée sur un objet simple qui n'est pas en soi porteur de connotations nécessairement laudatives, mais dont la neutralité presque banale ne rend que plus exemplaire le talent du poète à magnifier le monde :

« Avec l'achaine, l'anophèle, avec les chaumes et les sables,
avec les choses les plus frêles, avec les choses les plus vaines, la
simple chose, la simple chose que voilà, la simple chose d'être là,
dans l'écoulement du jour...

(...)

« Midi chante, ô tristesse ! ... et la merveille est annoncée
par ce cri : ô merveille ! (...)

(Exil V, OC 130).

Dans ce passage, la référence aux éléments végétaux et minéraux est donnée *comme si* elle était un fondement communément reconnu et partagé par l'auteur et le récepteur, et c'est à partir de la *reconnaissance*, progressivement exprimée par l'enchaînement juxtaposé des éléments qui s'ajoutent les uns aux autres, de ce fondement que peut s'élever le chant. Cette reconnaissance est d'ailleurs parfois susceptible de subir des défaillances, comme lorsque le narrateur exprime son désarroi au milieu d'une promesse de plénitude :

« Mais qu'est-ce là, oh ! qu'est-ce, en toute chose, qui soudain fait défaut ?... » (*Ibid.*)

Mais le langage de l'éloge est, le plus souvent, langage de « plus hautaines confidences » (Pluies V). Il va de pair avec une maximalisation de la vision et de l'expression ; il nécessite pour galvaniser et mobiliser le lecteur dans une communion émotionnelle et esthétique, de recourir aux fulgurations redoublantes :

« qu'on nous mette entre les mains, pour la grandeur de l'homme sur la scène, de ces grands textes que nous disons »

(Strophe, OC 294).

En ce sens, le recueil d'Exil n'est pas à proprement parler un texte où l'éloge se donne à lire dans sa splendeur, comme dans Vents ou plus encore, Amers. Les formes apologétiques ébauchées dans Exil sont lentes, hésitantes, problématiques : « l'homme » qui le traverse « poursuit un singulier dessein où les mots n'ont plus de prix » (Neiges IV, OC 162). Composé au moment de son exil américain – moment qui

se prolongera jusqu'à dix-sept années – Exil est frappé d'un bémol comparativement à d'autres pièces plus démonstratives. On y lit des visions de dépouillement, de silence, de repli. Le registre n'y est plus d'évidence mais d'effacement, de majesté mais de *trace infime* :

« Ainsi l'homme mi-nu sur l'Océan des neiges... »

(Neiges IV, OC 162)

« ...Et tout ce temps de mon silence en terre lointaine,

Et vous seule aviez grâce de ce mutisme au cœur de l'homme

Comme une pierre noire ...

(Neiges III, OC, 160)

C'est aussi l'un des rares recueils où l'on rencontre le plus d'images dévalorisantes du poète : il y apparaît comme un homme seul, certes « libre » mais « sans horde ni tribu » (Poème à l'Etrangère, OC 172). A l'image du « voyageur (...) dont la conduite est incertaine et la démarche est aberrante » (Neiges IV), il erre et reconnaît que sa « chienne d'Europe fut « plus que [lui], poète »! Lorsqu'on sait l'importance de la personnalité de l'orateur en régime épидictique, ces éléments dépréciatifs se chargent d'une connotation peu propice à l'enthousiasme de l'éloge. En effet, « dans l'épidictique, plus que dans n'importe quel autre genre oratoire, il faut, pour ne pas être ridicule, avoir des titres à prendre la parole et ne pas être malhabile dans son usage¹». Si l'énonciateur du discours doit être conforme à l'image que se fait de lui un auditoire prêt à la communion, le message se grève de fausses notes si l'émetteur déroge à la règle. C'est précisément le cas dans Exil, où le poète,

¹ - Ch. Perelman et L. Olbrechts-Tyteca, *op. cit.*, p.69. Plus loin, les auteurs confirment : «le rôle des discours épидictiques : appels à des valeurs communes, non contestées bien qu'informulées, et par quelqu'un qui a qualité pour le faire » (p.70).

traversant une période de mélancolie et de doute, se pose comme dépossédé de ses titres et donc de toute autorité légitimante, ce qui, chez Saint-John Perse, est réellement un indice de *dépression* flagrante :

Un homme atteint de telle solitude, qu'il aille et qu'il suspende aux sanctuaires le masque et le bâton de commandement ! ».

(*Pluies* VI, OC 148)

Seul à faire le compte, du haut de cette chambre d'angle qu'environne un Océan de neiges...

(*Neiges* IV, OC 162)

“Tel s'abreuve au divin dont la lèvre est d'argile”

(*Pluies* VII, OC 150)

Solitude et dépossession font qu'il ne peut pas y avoir de parade flamboyante de l'éloge, inconcevable sans l'autorité présupposée d'un énonciateur. Du moins, la complainte élégiaque, proche d'être un thrène, module un chant presque détaché de son émetteur : « Que ma parole encore aille devant moi. » Cependant, la suite VII de *Pluies* scande une anaphore litannique, l'appel à faire table rase de toute valeur reconnue, de tout passé, de toute instance. Sur six laisses est alors égrenée l'exhortation lancée aux pluies de tout effacer, et précisément, là encore, nous sommes dans une situation qui n'est pas compatible avec l'esprit même de l'épidictique, pour lequel les orateurs devront être « ceux qui, dans une société, défendent les valeurs traditionnelles, les valeurs admises¹ » :

¹ - Ibid., p. 67.

« lavez, ô Pluies ! un lieu de pierre pour les forts. Aux grandes tables s'assièrent, sous l'auvent de leur force, (...) ceux-là qui n'ont point cure de leur nom dans les trompettes d'os...

(...)

lavez la taie sur l'œil de l'homme de bon goût, sur l'œil de l'homme de bon ton ; la taie de l'homme de mérite, la taie de l'homme de talent ; (...)

« Lavez, lavez, ô Pluies ! les hautes tables de mémoire.

« Ô Pluies ! lavez au cœur de l'homme les plus beaux dits de l'homme : les plus belles sentences, les plus belles séquences ; les phrases les mieux faites, les pages les mieux nées.

(OC 150)

Ce passage éclaire manifestement ce contre-mouvement de lassitude qui incite, cycliquement, à tout balayer, à générer un vide où toute référence, tout sens s'annule dans le renoncement ou le refus de la pérennisation. Le recours aux éléments climatiques est le marqueur métaphorique - et sans doute aussi le détonateur référentiel¹ - de ce bouleversement propice à la dérision, à la remise en question d'une hiérarchie des valeurs, d'un ordre des beautés. On peut lire ces versets comme un exemple de poésie encomiastique, où se construit un chant laudatif en hommage à un élément naturel, les Pluies, à l'instar de ce qui se fera plus tard pour les « grandes forces en croissance », dans Vents. En outre, on ne peut dans ce contexte éviter de corréler cette cyclothymie oratoire à la situation vécue par Saint-John Perse à l'époque où il écrit les textes composant Exil, que l'auteur lui-même définit comme « ce

¹ - cf. OC 1115 : « Comment fut écrit *Pluies* »

poème de l'éternité de l'exil dans la condition humaine¹». Celui-ci est en effet exilé aux Etats-Unis à la suite de son profond désaccord avec le gouvernement français de l'époque (« Après le déclenchement de l'offensive allemande (...) Alexis Leger [est] dénoncé comme belliciste par le parti de l'armistice »²). Installé d'abord à New York (1940), il « y apprendra bientôt que le gouvernement de Vichy l'a frappé de déchéance de la nationalité française (...), de confiscation de biens, et de radiation de l'ordre de la Légion d'honneur (...)»³. On comprend donc que l'allure et le ton des quatre sections d'Exil soient à la mesure de cette incertitude existentielle qui mine soudainement l'homme, et que le mouvement qui s'y déploie concrétise bien plus une poétique de l'amuïssement et de l'amointrissement que de l'accroissement. Et cependant, des percées d'espérance se font jour à l'horizon hésitant du poète, qui malgré tout, résiste et élève l'effcience d'un chant toujours vivace :

« Tais-toi, faiblesse, (...)

tais-toi, douceur, (...)

Je reprendrai ma course de Numide, longeant la mer
inaliénable... (Exil VII, OC 136)

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

(Pluies VIII, OC 153)

¹ - OC, p.1111.

² - OC, « *Biographie* », p. XXII.

³ - Ibid., p. XXIII.

Car nos années sont terres de mouvance dont nul ne tient le fief, mais comme un grand *Ave* de grâce sur nos pas nous suit au loin le chant de pur lignage, et il y a un si long temps que veille en nous cette affre de douceur...

Les « idées nouvelles qui viennent en compte aux bâtisseurs d'Empires sur leur table » sont ainsi prémisses d'un renouvellement du feu de l'éloquence, renouvellement qui trouvera sa pleine expression dans Vents et Amers.

D/ La démesure de la poésie encomiastique

Jean Paulhan ne manque de faire observer, au chapitre « Une louange sans preuves » de ses Enigmes de Perse, les accents de célébration cérémonieuse caractéristiques de la poésie persienne :

« Et le lecteur songe aux Odes de Pindare, aux Cosmogonies, Encensements, Blasons et Semaines des poètes Renaissants. Car l'éloge insensiblement s'étend à l'Histoire entière et à la Géographie ». (OC 1312).

Les différentes composantes dégagées relativement à l'épidictique nous conduiront à en prolonger l'évaluation à partir de la pratique qui en est faite dans les principaux recueils de Saint-John Perse. A l'instar des « exercices préparatoires » - les *progymnasmata* – sur la base desquels l'apprenti orateur affine sa virtuosité rhétorique, l'éloge¹ use de procédés allant dans le sens de cette optimisation voulue de l'objet décrit, et cet exercice semble *naturel* chez un écrivain pour lequel la tournure

¹ - A l'intérieur du genre épidictique, la tendance au blâme n'est que très rarement représentée. A. Kibédi-Varga signale à ce sujet que « dès l'antiquité, [le genre démonstratif] est devenu en pratique presque exclusivement le genre de l'éloge » (Rhétorique et littérature, p.26).

amplificatrice est une inflexion courante. Ces procédés et ces choix sont en eux-mêmes des modalités de la poésie encomiastique, c'est à dire d'une poésie dont la finalité est la célébration d'un objet réel ou fictif. En particulier, celle-ci « tient une place prépondérante dans tous les genres cultivés à l'âge baroque. Lyrique, épique ou religieuse, la poésie glorifie (...)»¹ » Du point de vue de la *dispositio*, l'éloge se déploie très souvent, et de préférence, dans un cadre structurel précis : celui de la narration, dans laquelle il s'immisce aisément, comme on peut le pressentir dans Vents. Cette corrélation entre éloge et narration est signalée par certains traités anciens de rhétorique. Ainsi A. Kibedi Varga, rappelant la « place très particulière » de la narration dans le *genre démonstratif*, cite cette remarque du rhétoricien Crevier, qu'il estime être « très juste » : « Les discours dans le genre Démonstratif ne sont souvent [...] qu'un tissu de Narrations accompagnées des réflexions et des sentiments qui conviennent à la chose »². Cette intégration de la louange à l'intérieur du cadre de la narration, nous le retrouvons dans Vents I, 1 : le poème s'ouvre sur une mise en situation du sujet où la référence à la démesure glorieuse et puissante des vents amène petit à petit la mise en relief, à la dernière laisse de cette suite du « très grand arbre du langage peuplé d'oracles, de maximes (...) ». La suite 3 de Vents I adopte à peu près la même stratégie :

« C'étaient de très grandes forces en croissance sur toutes pistes
de ce monde, (...) » (OC 183)

¹ - L. Plazenet, La littérature baroque, Seuil, 2000, p.45.

² - *Ibid.*, citant Crevier (1765), p.77.

Le récit à l'imparfait des modalités de l'avancée de ces forces progresse ainsi jusqu'à l'expression d'un état maximal, d'une apothéose manifestée métaphoriquement par l'émanation d'un chant, par la révélation d'«écritures nouvelles» :

«Ainsi croissantes et sifflantes, elles tenaient ce chant très pur où nul n'a connaissance.

(...)

Voici qu'elles (...) éveillaient pour nous, (...)

Les écritures nouvelles encloses dans les grands schistes à venir...

Cette occurrence des forces manifestées dans leur flux mouvant et croissant, dans leur dynamisme exhaussant – « Et de ce même mouvement de grandes houles en croissance, qui nous prenaient (...) Et nous haussaient, hommes nouveaux, au plus haut faîte de l'instant¹ » - revient pour clôturer quasiment le recueil (Vents IV,6) et marquer l'imprégnation du récit par ce langage apologétique dont l'objet est pure énergie, élan vital que symbolise le souffle éolien. C'est ici que Saint-John Perse contourne les critères conventionnels de l'éloge tels qu'ils sont inscrits dans les normes du genre démonstratif. Nous ne sommes plus dans le registre de ce que l'on appelle la « poésie officielle » - « éloge du Prince² » - dont Amitié du Prince est un représentant, ni dans celui de la poésie descriptive – « éloge de la nature » - dont Oiseaux et Cohorte (cf. Ière partie) mais aussi Eloges, Vents, Chœur sont des

¹ - OC 249.

² - « Poésie religieuse (éloge de Dieu), poésie amoureuse (éloge de la dame), poésie officielle (éloge du prince), et poésie descriptive (« éloge de la nature ») sont les quatre types de *situation* externe dans le genre démonstratif (A. Kibedi Varga, Rhétorique et littérature, p.96).

manifestations évidentes. Comme on le voit pour ce dernier type d'éloge, celui-ci n'est pas exclusivement destiné à promouvoir les vertus ou les actes d'une personne mais conçoit parfaitement d'être motivé par un objet non-humain – nous aurions tort, pour ce qui est de la poésie persienne, de parler d'un quelconque « *inanimé* ». Le vent, la Mer, la nature antillaise, l'oiseau comme thème naturaliste et comme « pur essor » sont autant de phénomènes susceptibles, dans l'esprit de la poésie persienne, de se prêter à une rhétorique laudative extrêmement vivace et performante. En outre, il convient de rappeler qu'il n'y a pas de correspondance arbitraire entre un type de poésie et un recueil en particulier. De même que les genres (narratif, épique, lyrique, dialogique) interfèrent en toute liberté dans l'œuvre, les différents types de poésie (considérés dans leur rapport avec le genre laudatif) entrent en interaction à l'intérieur des textes. A l'intérieur du recueil La Gloire des Rois, l'écriture combine les discours des laudateurs du Prince dans Amitié du Prince avec ceux, typiquement amoureux, érotiques des « jeunes hommes » dans Récitation à l'éloge d'une reine. Dans le cas d'Amers, l'invocation est successivement dirigée, selon la tradition du poème amoureux, vers la femme aimée, puis vers « la Mer magnanime », suivant en cela les règles de la poésie descriptive. Plus encore, et c'est la spécificité même de Saint-John Perse que de jouer avec la densité des recueils en les enrichissant de croisements continuels, il est fréquent qu'un seul et même recueil (ou une section) soit traversé d'inflexions laudatives émanant d'inspirations objectales différentes. A titre d'illustration, le chant de gloire élevé dans Chœur à la Mer prend souvent des allures d'ode à l'amour, et l'arsenal figural déployé contribue à cette complexification de la configuration générique. La Mer

est ainsi célébrée comme le serait la femme aimée, et les litanies de type panégyrique qui s'y enchaînent ouvrent la voie à ces analogies :

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

(...)

Et l'homme chassé, de pierre en pierre, jusqu'au dernier éperon de schiste ou de basalte, se penche sur la mer antique, et voit, dans un éclat de siècles ardoisés, l'immense vulve convulsive aux mille crêtes ruisselantes, (...)

(...)

*

...Vers toi l'Epouse universelle au sein de la congrégation des eaux, vers toi l'Epouse licencieuse dans l'abondance de ses sources et le haut flux de sa maturité (...)

(*Chœur 3*)

A l'inverse, *Strophe* met en scène le dialogue amoureux en y insérant ponctuellement des morceaux d'apparat dont l'objet est de magnifier la nature ou un de ses éléments. Une telle « polyphonie » laudative signale ainsi qu'au-delà de l'objet même à louer, c'est le geste même de l'éloge qui importe et s'impose comme tendance stylématique du *faire* poétique persien. L'imbrication du chant amoureux et de l'ode en l'honneur de la mer est explicitement inscrite dans le texte :

« Amants, ô tard venus parmi les marbres et les bronzes, dans l'allongement des premiers feux du soir,

Amants qui vous taisiez au sein des foules étrangères,

Vous témoignerez aussi : ce soir en l'honneur de la Mer

(*Strophe*, IX *Etroits sont les vaisseaux*, OC 325)

tout comme y est inscrite l'homologie entre houle maritime et houle amoureuse¹. Cette homologie explique la présence d'une contamination sémique et phonique – des deux pôles sur lesquels se focalise la vision apologétique :

« Aimez, ô couples, les vaisseaux ; et la mer haute dans les chambres !

(...) ... qu'il y ait toujours à notre porte

Cette aube immense appelée mer – élites d'ailes et levée d'armes, amour et mer de même lit, amour et mer au même lit –

(...) (*Strophe*, *Ibid.* I, OC 326)

« (...) Et mer moi-même à ton orient, comme à ton sable d'or mêlé, que j'aïlle encore et tarde (...) – femme qui se fait et se défait avec la vague qui l'engendre... (*Ibid.* II, OC 328)

Jusqu'à la sixième suite d'*Etroits sont les vaisseaux* se poursuivra cet entrelacement constant des deux thèmes dont les objets dérivent sûrement vers une paronomase – « amour et mer » -, en un exercice vertigineux où le lecteur finit par être un peu perdu, ne sachant plus vers quel objet précis s'oriente en fait l'éloge. Le tissage du chant apologétique est tel, dans *Amers*, qu'il outrepassse la seule inflexion d'une poésie descriptive pour englober des accents propres à la poésie

¹ - cf. aussi : cette alliance thématique dans « *Et vous, Mers...* » 2 :
 ...Parlait ainsi homme de mer (...)
 Louait ainsi, louant l'amour et le désir de mer
 (OC 260)

officielle (éloge du prince) et même religieuse dans la mesure où la Mer est louée comme une divinité païenne, puissante et sacrée :

« Libre cours à ta gloire, Puissance ! ô Préalable et Suzeraine !... Immense est le district, plénière la juridiction ;

(*Mer de Baal...*, OC 366)

La Mer est alors, comme dans la tradition de la louange royale et princière, citée par rapport à sa naissance et à sa race, personnification qui l'élève *ipso facto*, du fait du genre, dans les sphères supérieures de l'élite :

...«Ô grande de grande caste et haute de haut rang,

« A toi-même ta race, ta contrée et ta loi ; à toi-même ton peuple, ton élite et ta masse,

« Mer sans régence ni tutelle, Mer sans arbitre ni conseil, et sans querelle d'investiture :

« Investie de naissance, imbue de ta prérogative ; établie dans tes titres et tes droits régaliens,

(*Ib.* OC 365)

E/ Hyperbole et paradoxe : une combinaison rhétorique persienne.

L'effet d'accroissement et d'amplification hyperbolique est tel qu'il se résout en paradoxe puisque dans la description caractérisante de l'instance « Mer », sont intégrés des éléments hétérogènes tels que « élite » et « masse ». L'universalisation apologétique atteint un point culminant au terme duquel toutes les possibilités de transposition « phorique » du discours laudatif sont actualisées : la Mer est ainsi

simultanément fêtée comme immensité naturelle, comme femme, comme instance princière et comme mythe sacré. Dans le ton même, l'adresse à la Mer mêle l'intonation d'une invocation intimiste et la solennité d'un discours officiel, puisant dans les ressources des procédés oratoires conventionnellement requis pour ce genre de circonstance. Saint-John Perse joue d'ailleurs avec une grande aisance des normes et des conventions du genre, tantôt les suivant, tantôt à l'inverse procédant allègrement à leur subversion.

Dans le passage que nous venons de citer, la référence à la naissance et à l'origine est à considérer comme un critère normatif que le poète respecte : « Il faut louer les hommes selon la chronologie ¹ », c'est-à-dire ne pas hésiter à remonter dans le temps pour y découvrir des facteurs justificatifs adjuvants de l'éloge qui se construit. On l'aura vu pour *Amitié du Prince* :

...sache qu'elle est ta race : non point débile, mais
puissante.

(I., OC 65)

Et debout, lourd d'ancêtres et nourrisson de Reines, se
couvrant tout entier d'or à ma venue...

(IV, OC 71)

l'éloge pose comme prémisse à son déploiement le rappel d'une ascendance illustre – ce qui n'est pas sans nous rappeler les longues parenthèses généalogiques dans sa *Biographie* de la Pléiade. Dans *Chœur*, les vertus citées de la Mer sont, outre son extrême mouvance, déclinée à travers une panoplie de dérivations et de paronomases –

¹ - A. Kibedi Varga, op. cit., p.107.

« *mouvante* », « *muable* », « *meuble* », « *mues* », etc. – et sa « prolixité sans nom », son aptitude à fonder tout paradoxe. C'est là d'ailleurs que se fait jour une particularité concernant les combinatoires figurales persiennes, particularité que l'on retrouvera aussi dans les *Hommages* qu'il adresse à des écrivains et artistes choisis (cf. Chap.I, II/) : celle d'allier l'usage de l'hyperbole à celui du paradoxe, voire de l'antithèse, comme si la figure de l'exagération se résolvait ou se sublimait dans l'intronisation éclatante d'une certaine contradiction:

« ...nous te disons Mer innommable : muable et meuble dans ses mues, immuable et même dans sa masse ; diversité dans le principe et parité de l'Être, véracité dans le mensonge et trahison dans le message ; toute présence et toute absence, toute patience et tout refus – absence, présence, ordre et démente – licence !...

(OC 371)

Ô multiple et contraire ! ô Mer plénière de l'alliance et de la mécontente ! toi la mesure et la démesure, toi la violence et toi la mansuétude, la pureté dans l'impureté et dans l'obscénité – anarchique et légale, illicite et complice, démente ! ... et quelle et quelle, et quelle encore, imprévisible ?

Ces fragments sont sans doute parmi les plus maximalisants que comportent les grands recueils d'éloges de Saint-John Perse. On y relèvera la présence d'une mer « Innommable¹ » - corollaire de l'oiseau « Innommé » de Cohorte -, qualification infléchissant progressivement la

¹ - Dans « *Mer de Baal...* » 4, la mer est aussi « *innombrable dans ses nombres et ses multiples de nombres* ». Ce lien entre « innommable » et « innombrable » n'est pas fortuit chez Perse : il reproduit la paronymie entre « *numen* » et « *numer* », *nom* et *nombre* qui ont la même étymologie, ce qui dans la poétique persienne relève de l'importance du principe de composition, d'ordre parallèlement à celle du nom qualifiant ou désignant.

plénitude accrue du chant vers un terme qui est de l'ordre de l'indicible. La concaténation des noms et des attributs glisse ainsi vers une série ouverte, illimitée, symbolisée par l'apparition de l'interrogatif « quelle » dont la redondance signale le caractère non limitatif de la litanie célébratrice, comme si le poète était face à un cadre structurel disponible qu'il serait appelé à remplir au moyen de ces couples antithétiques. L'exercice, conçu dans la zone interférentielle entre hyperbole et antithèse, est donc mis au point en une composition presque parfaite, où le jeu figural – cette antithèse qui est le *lieu* de l'innommable – vient accroître l'effet proportionnel des structures parallèles. Certes, la Mer est dans la poésie persienne un *Lieu* dans tous les sens du terme. Elle est identifiée comme « site des Grands » et « singulier Parage », comme « Cirque d'honneur et de croissance et champ d'acclamation ». Mais elle est aussi, outre ses valeurs hyperbolique et paradoxale, analogie vivante de la Terre¹. En effet, nombreuses sont les occurrences dans l'œuvre où l'éloge de l'une des deux instances touche à l'éloge de l'autre, répercussion initiée à la faveur d'une spécularité qui est constitutive de la poétique persienne, où la propagation amplificatrice est propice aux recoupements thématiques où émerge l'Analogie:

...Et la terre fait son bruit de mer au loin sur les coraux

(Chronique VI, OC 399)

« L'amour est sur la mer, où sont les vignes les plus vertes ;

(Strophe, OC 355)

Immense l'aube appelée mer, immense l'étendue des eaux,

¹ - Dans les *Lettres d'Exil*, cet entrecroisement est clairement énoncé : « Nul ne m'enseignera jamais à tirer le trait rouge entre ces deux postes d'un même compte : terre et mer. Une même houle – terre et mer – s'enroule encore au songe de mes nuits. » (*Lettre à Mina Curtiss*, OC 1058).

Et sur la terre faite songe à nos confins violets, toute la houle au loin
qui lève (...) (OC 329)

Pour nous le Continent de mer ...

(OC 311)

Et ta saveur de mer est dans le pain du sacre

(OC 301)

...la corne brève du messier rejoignait dans le soir la conque
vaste du mareyeur ...

(OC 276)

L'image réalise alors, par les contiguïtés qu'elle pose, les interférences thématiques et figurales, tout comme le texte se fait le lieu d'emboîtements génériques à la fois littéraires (narratif, épique, lyrique) et rhétoriques, (épidictique sacré, descriptif et amoureux). L'accroissement devient le mode intonatif de ces croisements continuels et l'exhortation lancée au Poète au début d'Amers illustre parfaitement l'esprit et la nature de l'entreprise : « Trouve ton or, Poète, pour l'anneau d'alliance » (OC 274).

Au niveau de la structuration du recueil, celui d'Amers se trouve encadré, en ouverture et en final, par cette intention ou cette confirmation d'une louange qui s'accomplit :

Ainsi louée, serez-vous ceinte, ô Mer, d'une louange sans offense.

(*Invocation 4*, OC 262)

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

(*Choeur 4*, OC 376)

Certes, l'éloge s'accompagne de ces figures de la sublimation que sont l'hyperbole et la comparaison méliorative. Mais un des effets de cette pratique est de sublimer également le *nom* de la chose louée, ainsi que ses attributs. Le nom est ainsi susceptible de se transformer, par l'exercice de la louange, en un « *autre nom* » :

« Tu renaîtras, désir ! et nous diras ton autre nom » (OC 338).

Parallèlement au nom superlativisé, rehaussé par la mise en exergue au moyen de la majuscule, l'image peut elle aussi devenir « innombrable » - « ... Innombrable l'image, et le mètre, prodigue ». L'éloge ne ressortit donc pas d'une poétique statique mais dynamique propice à une représentation en mouvement. Et par un mouvement de mimétisme, l'envergure de l'audience sera à la mesure de l'ampleur maritime :

Plus large, ô foule, notre audience sur ce versant d'un âge sans déclin : la Mer, immense et verte comme une aube à l'orient des hommes,

(OC 259)

Cependant - et nous sommes là encore dans une perspective de paradoxe - le discours apologétique peut subir, en régime poétique persien, des subversions, soit lorsqu'il confine à une forme de blâme, soit quand il est tourné en dérision et évacué vers la mise en valeur d'une dimension de vanité ou de vacuité qui sape l'impact laudatif. Dans le déroulement de l'ode s'infiltrèrent parfois des éléments comparatifs dissonants qui égratignent l'image trop grandiloquente de la Mer :

« Ô Mer qui t'enfles dans nos songes comme un dénigrement sans fin et comme une vilénie sacrée, ô toi qui pèses à nos grands murs d'enfance et nos terrasses comme une tumeur obscène et comme un mal divin !

(V « *Langage que fut la poétesse* », OC 305)

« .. Nous te disons l'Épouse mi-terrestre : comme la femme, périodique, et comme la gloire, saisonnière ;

« Mais toi tu vas, et nous ignores, roulant ton épaisseur d'idiome sur la tristesse de nos gloires (...)

« ...Tu vas, tu vas, l'Immense et Vaine, et fais la roue toi-même au seuil d'une autre Immensité... »

(*Chœur* 4, OC 377)

L'éloge atteint alors un point où il se montre tournant à vide, où l'élan risque de s'épuiser, aux limites du genre, dans la *pavane* ou le carnavalesque. Il n'y a pas chez Saint-John Perse de pratique « réelle », c'est-à-dire affirmée du blâme : ce genre étant, par convention, lié à la satire - genre inférieur -, le poète du sublime lui préférera l'éloge, associé à l'ode. Cependant, et tout comme l'allocution à l'autre peut se charger d'une inflexion belliqueuse – l'agonistique perçant alors sous le strict épideictique – la louange peut se doubler également dans quelques occurrences d'une ombre paradoxale qui, même si la note hyperbolique est maintenue, fissure d'une certaine façon l'unité harmonieuse du chant. Bien que le poète clame dans *Vents* : « Je t'ignore, litige », le discours prend parfois l'allure d'une « rixe lumineuse » où l'élément loué – la Mer – se voit doté, à l'instar des qualificatifs divins dans les textes sacrés, d'attributs paradoxaux comme dans les extraits précités.

Cette juxtaposition de « surcroûts » antithétiques est en effet à l'œuvre dans le style biblique, dont Saint-John Perse s'inspire très visiblement lorsqu'il écrit Vents ou Amers, et dont il reprend des caractéristiques stylistiques telles que l'homéotéleute, le parallélisme,¹ la figure du paradoxe (appelées aussi figures *gorgianiques*), ou encore celle de la dérivation :

« ...l'irrécusable et l'indéniable et l'inappropriable ; inhabitable, fréquentable ; immémoriale et mémorable – et quelle et quelle, et quelle encore, inqualifiable ? L'insaisissable et l'incessible, l'irréprochable irréprovable, ...

(OC 372)

Homologique du rituel nominateur et attributif du texte biblique, le poème persien construit certaines tournures de l'éloge en fonction de celui-là. Judith Urian Kopenhagen a souligné les emprunts de Saint-John Perse aux sources et au style bibliques, montrant que l'œuvre puisait profondément dans la mythologie et le langage génésique. Evidemment, là encore, comme pour d'autres genres d'analogie, le poète se sera élevé contre toute tentative de confirmer cette influence dans son œuvre, comme il le fait dans les « *observations et corrections* » qu'il transmet à T.S. Eliot (traducteur d'Anabase en anglais) :

¹ - «Le parallélisme biblique apparaît bien (...) comme une espèce particulière de poésie ». Citant la Rhétorique de Blair, J. Molino et J. Tamine rapportent que « la forme générale de la poésie hébraïque est singulière et unique dans son espèce. Elle consiste à diviser chaque période en deux membres, le plus souvent égaux, qui se correspondent pour le sens et pour le son. Le premier membre de la période contient une pensée ou un sentiment qui, dans le second, est amplifié, ou répété en termes différents, ou relevé par un contraste ; et toujours en employant deux phrases de même structure et à peu près du même nombre de mots » (Introduction à l'analyse linguistique de la poésie, Tome I, PUF, 1982, p.203.

« Eviter autant que possible toute allusion biblique : il n’y en a aucune, pas plus ici qu’ailleurs ». (OC 1145)¹.

Mais le déni de l’influence a de fortes chances de constituer une fois de plus, en critique persienne, la preuve d’une présence effective, qui n’est plus du reste à démontrer dans l’œuvre. Ce qui nous intéresse cependant à ce niveau, c’est cette appropriation du style biblique, dans lequel Saint-John Perse trouve un *souffle* à la mesure du sien. Pour lui, la Bible² est aussi, comme d’autres sources livresques, un fonds où il peut puiser : l’éloge s’inspire alors abondamment des modèles phrastiques et prosodiques de ce que l’on pourrait appeler une « poésie religieuse » et l’expression de l’absolu recherchée par Perse trouve un répondant significatif dans la scansion hyperbolique des versets de la Bible.

Par ailleurs, l’on pourrait avancer que les rares occurrences où l’éloge est infléchi dans sa portée méliorative par une dissonance paradoxale, peuvent s’éclairer par une analogie avec les paradoxes du style sacré – paradoxes que l’on peut d’ailleurs retrouver dans tous les grands textes religieux – où l’Objet loué est tantôt représenté dans sa puissance magnanime (le dieu miséricordieux) du Nouveau Testament, tantôt dans sa colère punitive (le dieu sévère et vengeur) de l’Ancien Testament. Parallèlement, le détournement de la visée habituellement euphorique de l’éloge peut aussi être interprété comme un désir d’équivoque assumé et voulu par le poète, comme une distanciation par rapport au moule traditionnel d’une écriture enfermée dans sa logique conventionnelle. Autant Saint-John Perse peut être poète conventionnel, ordonnateur de

¹ - C’est nous qui soulignons.

² - Saint-John Perse possédait les deux éditions de la *Bible* de Crampon qui faisait autorité dans la première moitié du XX^{ème} siècle.

rites prosodiques et compositionnels précis dans l'élaboration du discours apologétique, autant il peut également brouiller, ne serait-ce que très légèrement, l'aura somptueuse qui accompagne l'éloge en y glissant un élément incongru. Un exemple de cette organisation très structurée de l'éloge est représenté par *Chœur 2*, où la triple appellation déterminative de la Mer – « Mer de la transe et du délit ; Mer de la fête et de l'éclat ; et Mer aussi de l'action ! » - est décomposée par la suite, chacune des formules-thèmes étant appelée à être amplifiée sur cinq, quatre, puis à nouveau quatre laisses :

Mer de la transe et du délit – voici :

(...) [5 laisses] OC 367/368.

(...)

Mer de la fête et de l'éclat – voici :

(...) [4 laisses] OC 369

Et Mer aussi de l'action – voici :

(...) [4 laisses] OC 370

Si le texte poétique est parfois le lieu de « déviations » de l'éloge, comme nous l'avons expliqué plus haut, ce phénomène contribue en conséquence à générer un glissement du genre épideictique vers l'agonistique. Car si l'épideictique est, par excellence, le domaine où s'actualise dans toute sa force, la beauté intrinsèque du langage, l'on ne peut nier toutes les références dans l'œuvre de Perse, et malgré cette foi en « l'éclat insoutenable du langage » (*Chœur 4*, OC 378), à une situation de doute, de lassitude, voire de renoncement à cette virulence baroque, à l'image de celle qu'on lira dans *Sécheresse*, un des derniers recueils composés par Saint-John Perse :

Fange écarlate du langage, assez de ton infatuation !

(OC 1396)

L'éloge, la puissance du souffle ne sont pas à l'abri d'un éreintement, voire d'une aphonie. Partagé entre une poésie amoureuse aux accents érotiques et licencieux et une ode à la Mer qui se charge d'inspirations mystique et païenne, le discours apologétique est un discours qui à la fois *dit et montre*. Par cette perspective, nous rejoignons l'analyse de la dimension pragmatique (cf IIème partie, chap. IV) du poème, qui pose non seulement une action intrinsèque au discours mais est aussi censé renvoyer à un perlocutoire qui lui est forcément extérieur, institué dans un dépassement de l'allocution. Eveline Caduc a répertorié dans son *Index* certaines formes déictiques à l'œuvre dans le texte. Les adjectifs démonstratifs abondent (388 occurrences de « ce », 27 de « cet », 129 de « cette », 118 de « ces », etc) et l'on peut inférer de cette profusion, qui se superpose à celle des marques de personne et de temps, qu'elle vise des effets anaphoriques ou cataphoriques de mise en relief de faits ou d'objets particuliers. On retrouve ici la portée illocutoire du discours et le fait que « dire quelque chose apparaît inséparable du geste qui consiste à montrer qu'on le dit ¹ ». Ce principe de pragmatique textuelle a été maintes fois attesté dans l'œuvre poétique persienne : nous l'avons vu dans les annonces, les ouvertures typiques dans lesquelles le projet poétique, l'objectif du discours est explicitement énoncé /annoncé. Très souvent, le poème persien dit ce qu'il fait, ou ce qu'il compte faire et généralement fait aussi ce qu'il dit, même si ce *faire* transgresse parfois

¹ - D. Maingueneau, Pragmatique pour le discours littéraire, p.13

l'esprit du « *dit* ». Lorsque dans *Strophe* s'élabore l'éloge des Amants réunis, cet éloge s'accompagne d'une description très longue, subdivisée en laisses, de la coprésence et de l'action des Amants, et l'écriture se charge de toutes les possibilités offerts par d'autres *semiosis*. Dans « *Etroits sont les vaisseaux* », la description physique des corps des amants est effectuée avec une précision de sculpteur, elle se charge d'une stylisation esthétique où l'anatomie devient objet d'art, *lieu* du Beau :

« ...et mes mains ont licence parmi l'attelage de tes muscles: sur tout ce haut relief du dos, sur tout ce nœud mouvant des reins, quadriges en marche de ta force comme la musculature même des eaux.

(OC 331)

L'écriture se fait aussi monstration, *épidictique*, et cette monstration génère une densification de la notion d'amplification, comme si l'invitation à *voir* redoublait en lui donnant plus de relief l'amplification phrastique et thématique : l'évidence visuelle parachevant le déploiement de l'image. Là encore, il s'agit de « faire voir », et l'on s'attachera à souligner l'importance de la description (dont le motif du *blason* est une des variantes) dans l'élaboration du chant apologétique. Cette corrélation est formellement relevée par Marc Fumaroli, elle est même désignée comme étant constitutive de l'expression de la louange : « toutes ces formes de l'éloge [Etat, pays, ville, vertus, sciences] ont pour ornement essentiel l'*ekphrasis*, la description (...); [les] *hypotyposes* ou *demonstrationes* (...)»¹. L'éloge devient donc aussi indirectement éloge de la vue, dans la tradition des naturalistes de la

¹ - *L'Âge de l'éloquence.*, p.294.

Renaissance qui « retrouv[aient] l'idéal ancien de l'*autopsie*¹» (étymologiquement, « action de voir de ses propres yeux »). Le spectacle que suscite l'éloge témoignera donc à la fois d'une esthétique – célébrer – et d'une pratique – observer/imaginer. Dans cette optique, le recueil d'Oiseaux ressortit lui aussi de cette position esthétique et scientifique, cathartique et cognitive, et l'art de montrer est autant à l'œuvre dans *Strophe* où le jeu amoureux est décrit et sublimé que dans Oiseaux – ou encore Cohorte – où l'animal est placé sur un piédestal autour duquel tourne un poète décrivant simultanément un objet apparemment autonome et cet objet tel qu'observé par un peintre. Jamais plus qu'en régime rhétorique, qui est art de bien dire (c'est-à-dire « de bien montrer ») - et qui trouve dans le poétique persien son plein rendement -, cette corrélation entre le dire et la monstration n'est aussi évidente et vivace.

A cette monstration apologétique participent la métaphore et la comparaison, mais aussi l'hyperbole, qui permet la projection sur l'objet d'une loupe grossissante dont il faudra définir les effets :

« Tu es comme le pain d'offrande sur l'autel, et portes l'incision rituelle rehaussée du trait rouge ... Tu es l'idole de cuivre vierge, en forme de poisson, que l'on enduit au miel de roche ou de falaise... Tu es la mer elle-même dans son lustre, lorsque midi, ruptile et fort, renverse l'huile de ses lampes.

(*Strophe* III, OC 333)

¹ - Jean Céard, « Les critères de la vérité scientifique chez les naturalistes de la Renaissance », dans Vérité poétique et vérité scientifique, PUF, 1989, sous la dir. d' Y. Bonnefoy, A. Lichnérowicz et M.P. Schützenberger, p.232.

L'écriture de l'éloge en tant qu'appartenant au mode du discours d'apparat¹ cultive un lexique et une inflexion qui transcendent les référents thématiques traditionnels pour s'enrichir de notations hétérogènes : exotiques, gréco-latines, scientifiques. La multiplication des images génère un vertige accordé à la célébration poétique, qui confine en certains endroits à une transe mystique. Calqué sur le moule de l'ode pindarique, Amers accumule certes les références imagées et lexicales, plus ou moins explicites, à l'histoire gréco-latine, mais le recueil intègre aussi de façon très subtile et systématique des réseaux d'images, sans nécessaire association entre elles et dont l'effet est bien plus d'«accroître » l'éloge - comme on amplifie un écho- que d'apporter une quelconque part informative supplémentaire à cet éloge. Le poète se prend ainsi au jeu de l'orateur littéralement « possédé » par son discours : il est le Récitant qui acclame, avec la foule, le Récit devenu quasiment autonome par rapport à son énonciateur (Chœur 4, OC 379). Le souhait du poète sera ainsi celui d'un dépassement, par le langage, du Réel et de sa représentation :

Veillent nos phrases, dans le chant, par le mouvement des lèvres graciées, signifier plus, ô dieux ! qu'il n'est permis au songe de mimer.

(OC 368)

L'énonciateur des *phrases*, qui tient par l'optatif à faire percevoir à son destinataire l'intention qui fonde son discours, institue une fois de

¹ - cf. Michel Woronoff, « Saint-John Perse, le lyrisme d'apparat et l'héritage gréco-latin », dans Modernité de Saint-John Perse ? Presses Univ. franc-comtoises, Actes du Coll. de Besançon (mai 1998), 2001, pp.13-25.

plus le sens à produire dans une logique de dépassement. Le poème, dans son hyperbolisation constante, est ici malgré tout encore présenté dans sa portée *litotique*, qui est désir d'une intensification sémantique. Puisque le discours est explicitement situé dans l'aire du « plus », il y aura lieu d'en éprouver l'orientation esthétique et éthique – le Sublime de l'être – et les moyens stylistiquement mis en œuvre pour donner corps et densité à l'expression de l'éloge. Dans ce prolongement nous avons choisi de compléter cette brève étude des manifestations du genre épideictique, et particulièrement de la poésie encomiastique, dans l'œuvre en versets de Saint-John Perse par une interrogation des modes d'élaboration du genre épideictique à travers les Hommages et Discours du poète.

II/ L'élaboration de l'éloge dans les *Hommages* de Saint-John Perse.

S'il est évident que la poésie - et particulièrement la poésie lyrique - a toujours été assimilée à la quintessence même du chant comme émanation la plus épurée de l'être (repensons à ce qu'en dit Hegel dans son Esthétique, dans la plus pure tradition platonicienne¹), la perspective est appelée à changer lorsqu'on aborde d'autres genres. En l'occurrence, les genres paralittéraires - peut-on d'ailleurs vraiment parler de genre dans ce cas? - ce tels que les hommages, discours d'inauguration, témoignages littéraires ou politiques semblent, quant à eux, soumis à d'autres contraintes et devraient de ce fait échapper aux paramètres génériques et textuels servant habituellement à circonscrire et définir les autres genres. Quoi qu'il en soit, nous avons choisi de nous intéresser à

¹ - Pour mieux comprendre le sujet, nous renvoyons à la synthèse proposée par Dominique Combe dans Poésie et récit. Une rhétorique des genres, José Corti, 1989, ch. 2, « *La poésie pure* », pp. 23-29.

ces genres « hybrides », qui ne semblent à première vue n'avoir aucun rapport avec la poésie, surtout si on les évalue parallèlement à une oeuvre poétique célèbre. L'avantage d'une lecture évaluant une aire « littéraire » habituellement négligée ou laissée pour compte par rapport à l'oeuvre majeure est sans doute aussi qu'elle offre un contrepoint non négligeable à la lecture des textes proprement poétiques, surtout lorsqu'on choisit de porter l'accent sur un « fil rouge » stylistique - ou générique, au sens rhétorique: le fil de l'éloge, en ce qu'il constitue peut-être une variation de la louange telle que pratiquée dans le discours poétique¹. Quelle élaboration est donc proposée de l'épidictique dans les *Hommages* adressés par Saint-John Perse à ses prédécesseurs ou à ses pairs? En quoi ces textes peuvent-ils constituer un modèle du discours apologétique? Enfin, le volet figural que s'annexe l'écriture de l'éloge nous a paru représenter un point d'intérêt crucial: comment l'éloge, dans son élaboration, compose-t-il avec la figure - ou l'image, non nécessairement figurale; quelle pléiade figurale sous-tend la texture de l'hommage et en assure la conductibilité vers l'auditoire?

Dans Rhétorique et littérature², A. Kibedi Varga s'efforce de définir le genre démonstratif et ses situations en poésie, et il rend bien compte de la difficulté qu'il y a à représenter la spécificité inhérente à ce genre, reprenant en cela les convictions de Perelman. C'est ainsi que dans la répartition définitoire des intentions, du temps et de l'objectif du discours proposé, selon qu'il s'agisse du judiciaire, du délibératif ou du démonstratif, des zones d'ombre apparaissent. Le rapport du discours

¹ - Aristote établit une distinction dans sa Rhétorique entre la louange et l'éloge: *La louange (...) est un discours qui met en relief la grandeur d'une vertu. (...) L'éloge porte sur les actes. On y fait entrer ce qui contribue à donner confiance, comme, par exemple, la naissance et l'éducation, (...)*, Le Livre de Poche, introduction de Michel Meyer, Livre Premier, Ch. IX, § XXXIII, p. 135-136.

² - A. Kibedi-Varga, Rhétorique et littérature. Etudes de structures classiques, Didier, 1970, 235 p.

épidictique (démonstratif) au temps, en particulier, pose clairement problème: « en fait, des trois genres rhétoriques c'est le démonstratif qui est le plus près de la poésie (...) ; ainsi, on a attribué les trois temps aux trois genres [passé au judiciaire, futur au délibératif et présent au démonstratif], mais les hésitations sont nombreuses: le genre dramatique est soit au présent, soit au futur, le genre épique soit au présent soit au passé, et l'incertitude est à son comble lorsqu'il s'agit de déterminer le temps du lyrisme - c'est à dire précisément du genre littéraire qui est le plus proche du genre démonstratif de la rhétorique. »¹

Le second point délicat est celui des types de discours pris en considération dans le genre démonstratif. Citant la typologie proposée au XVIIIème siècle par Crevier, A. Kibedi Varga en rapporte les principales composantes, tout en rappelant que dans l'extrême majorité des cas, l'intention laudative l'emporte sur la *vituperatio*: « Les discours de la première espèce du genre démonstratif, c'est à dire ceux qui ont pour objet de louer, sont très usités parmi nous. Nous connaissons les Panégyriques des Saints, les Oraisons funèbres, les Eloges qui se lisent dans les Académies. La douceur de nos moeurs rend très rares au contraire les invectives publiques, si ce n'est contre les vices en général, sans attaquer les personnes. (...) On peut encore rapporter au genre démonstratif les Harangues par lesquelles s'ouvrent les Compagnies de Judicature, & les Leçons publiques dans les grandes Ecoles, les Complimens aux Puissances, les Discours qui se font aux réceptions en certaines Académies, & quelques autres semblables. »

Si l'on s'en reporte à ce qui est mis en pratique dans les textes qui nous retiennent actuellement, on s'aperçoit que les *Discours* et les *Hommages* sont suscités par une demande précise, généralement d'ordre

¹ - *Ibid.*, p. 27.

académique. En effet, le *Discours de Stockholm* constitue l'allocution prononcée par l'écrivain le 10 décembre 1960 pour l'acceptation du Prix Nobel de Littérature. Le second Discours qui lui succède dans l'édition des Oeuvres complètes est connu sous le nom de *Discours de Florence*, puisqu'il consiste en l'allocution inaugurale du Congrès international réuni à Florence au Palazzo Vecchio le 20 avril 1965 à l'occasion du VIIème Centenaire du grand poète italien Dante. Dans le cas du Discours pour Dante, et même si l'occasion semble parée du plus haut académisme, la notice explicative de la Pléiade précise pourtant - et l'on sait que c'est le poète lui-même qui s'explique indirectement - que « c'est à titre personnel et comme poète contemporain, au nom de la Poésie en général et de la communauté internationale tout entière, que Saint-John Perse avait été invité à prononcer ce discours d'inauguration (...). Parlant en séance solennelle d'ouverture d'un Congrès international, il le faisait indépendamment de toute représentation nationale et de toute délégation particulière. »¹.

Les *Hommages*, quant à eux, se diviseraient en quatre catégories: ceux qui correspondent à une commande officielle de l'Etat français, ceux qui sont destinés à être insérés dans un numéro spécial d'Hommage du vivant de leur dédicataire, ceux qui constituent un hommage *in memoriam*. La quatrième catégorie réunirait les réponses à un hommage antérieur, messages à des sollicitations d'ordre esthétique adressés au poète ou encore la préface à l'oeuvre d'un autre poète. Plus « ciblé », ce dernier type de discours présente peut-être l'avantage d'une écriture moins « altière », plus proche en tout cas des préoccupations d'ordre esthétique des écrivains de l'époque. C'est ce que nous aurons l'occasion d'évaluer dans ce cadre.

¹ - *Ibid.*, p. 1138.

La première section est ainsi représentée par l'Hommage à la mémoire du Prix Nobel hindou Rabindranath Tagore (« Contribution officielle française à la Commémoration internationale du Centenaire de naissance de R. Tagore: texte de Saint-John Perse, publié dans l'Album du Comité national de l'Inde sous la présidence de M. Nehru, 1961 »¹). La seconde réunit le Poème pour Valéry Larbaud (« *Jadis Londres...* » qui est, avec la traduction du poème de T. S. Eliot, le seul texte de forme poétique dans l'ensemble des *Discours et Hommages*), l'hommage « A ceux des Cahiers du Sud », à Marcel Arland, Nadia Boulanger, Alain Bosquet et René Char, tous textes relativement courts si on les compare d'une part aux textes écrits *in memoriam* et d'autre part à des morceaux beaucoup plus consistants tels que la Préface à l'oeuvre poétique de Léon- Paul Fargue (qui forme le texte le plus long de tout l'ensemble). La troisième série pourrait, quant à elle, être scindée en deux sous-ensembles: un premier qui compterait d'ailleurs le seul hommage *in memoriam* général, puisqu'il a été composé « *Pour l'inauguration d'un mémorial aux marins morts en mer* » (« *Elevé en Vendée, à la pointe de la Chaume* »), le second sous-ensemble regroupant des textes d'une très belle facture, hommages adressés individuellement à de grands écrivains: Jacques Rivière, André Gide, Paul Claudel - « *Silence pour Claudel* » - , Adrienne Monnier, Valéry Larbaud, et enfin au peintre Georges Braque (« *Pierre levée* »)². Enfin, la dernière catégorie recensée regrouperait des textes plus variés, allant de l'hommage circonstancié adressé à la suite d'un deuil (*Hommage à Jacqueline Kennedy*, « *Sacre d'un deuil* ») à ce que l'on pourrait désigner comme étant des « hommages d'affinité » ou d'amitié, tel que le petit texte dédié à Georges Schehadé (« *Poète*,

¹ - Saint-John Perse, *Oeuvres complètes*, *Notices et notes*, p. 1151.

² - Il est à remarquer que la Préface pour une édition nouvelle de l'oeuvre poétique de Léon-Paul Fargue (chez Gallimard) a été préparée en 1963, c'est à dire bien après la mort de Fargue, décédé en 1947.

Schéhadé ») et qui sera publié dans les Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud-Jean-Louis Barrault en 1954. Dans le même esprit sont à lire la petite lettre qu'écrit Saint-John Perse de New-York le 2 mars 1958 au compositeur Igor Stravinsky, le bref « *Honneur à Jorge Luis Borges* » ou encore le témoignage amical qu'il adresse, encore une fois depuis New-York, à Edgar Varèse. Les deux paragraphes dédiés à l'écrivain d'origine roumaine Cioran nous ont paru constituer une sorte de « certificat d'authenticité poétique » conféré par Saint-John Perse - alors déjà Prix Nobel de Littérature depuis bientôt huit ans - à l'écrivain de langue française, en « réponse », nous révèle la notice¹, « à une enquête de presse de la revue américaine *Time Magazine* sur l'écrivain de langue française E. M. Cioran ».

La lettre à Paul Valéry, qui ouvre en fait la section des *Hommages* dans l'édition de la Pléiade², a particulièrement retenu notre attention puisqu'elle constitue à la fois une missive amicale et un témoignage d'allégeance spirituelle et littéraire à son illustre aîné, auquel il avoue d'ailleurs le désir d'offrir un présent plus précieux encore que l'hommage signifié dans la lettre du 26 novembre 1922. C'est ainsi qu'après avoir tenu à « exprimer » à Valéry sa « profonde admiration pour tant d'exigence spirituelle conduite aux limites de la rigueur intellectuelle », avouant qu'il « ne connais[sait] point, dans les Lettres, de plus pur, de plus noble témoignage de l'esprit humain », Saint-John Perse - qui signe sa lettre « A. Saint-Leger Leger.³ » - conclut par ce bel hommage virtuellement proposé en substitut objectivé de la parole: « J'aimerais qu'on pût vous faire cadeau du plus bel objet fabriqué que

¹ - Saint-John Perse, *Oeuvres complètes*, *Notices et notes*, p. 1156.

² - Lettre à Paul Valéry, « *Don d'un crâne de cristal...* », p. 463.

³ - Il y aurait peut-être lieu, à ce sujet, de proposer une autre répartition des *Hommages* et de leur contenu en fonction des diverses signatures portées par l'écrivain-diplomate, signatures qui, comme on sait, révèlent différentes faces de sa personnalité, de ses différents *ethè*...

j'aie vu en ce monde: ce crâne de cristal, réduit au signe de l'amande, qui règne depuis longtemps à Londres (British Museum, Salle Aztèque).

A/ Les raisons de l'éloge.

La brève typologie présentée précédemment a peut-être permis d'avoir une vision plus détaillée des justifications de l'intention apologétique, dans la mesure où ce genre de discours étant chargé d'une connotation académique, l'on comprend mieux ce qui pousse un grand écrivain à rendre hommage à d'autres grands hommes, artistes, écrivains ou politiques, tous en tout cas personnages de notoriété publique. Qu'il soit apparemment immotivé ou qu'il se lise comme la réponse à un hommage antérieur implicitement entendu (c'est là que l'on perçoit bien l'intérêt de la consultation de la notice pour ce genre de textes, comme c'est le cas par exemple pour l'hommage à l'écrivain, diplomate et homme d'Etat espagnol Salvador de Madariaga, dans lequel Saint-John Perse rend la politesse en quelque sorte à son ami qui avait, en 1961 à Oxford, composé un fort bel hommage diplomatique au profit d'Alexis Leger, texte qui sera publié dans le numéro spécial sur Saint-John Perse en 1964), l'hommage est aussi ce qui permet, outre d'asseoir les fondements d'une amitié intellectuelle, d'entériner la réception d'une oeuvre, d'en confirmer en quelque sorte, au delà du soutien apporté à son auteur, la *publicité*. De ce fait, l'éloge ne semble pas jouer sur le non-dit mais bien plutôt sur la redondance. Ses catégories seraient celles de la confirmation, de la certification, et il est sans doute opportun à ce niveau de s'interroger sur les « raisons » de la confirmation, autrement dit sur l'objet proprement dit de la louange. Est-elle liée à la naissance - l'origine -, à la nationalité - et donc à des critères de conjoncture

historique ? Se présente-t-elle comme simple éloge du mérite, et auquel cas, quelle aune d'évaluation implique-t-elle? Quels sont les paramètres permettant de générer et de motiver un tel genre de discours, lorsqu'on sait que l'éloge joue aussi sur la mise en valeur de faits saillants dans le profil intellectuel de tel ou tel écrivain auquel l'hommage est rendu?

Le critère ô combien subjectif de la « naissance » apparaît dans l'ensemble des *Discours, Hommages et Témoignages* à travers des formes plus ou moins latentes. Ainsi, dans le fameux Discours de Florence, où Saint-John Perse succède un siècle plus tard à Victor Hugo pour renouveler l'éloge du grand poète florentin¹, Dante est « né pour tous et de tous s'accroissant, sans s'aliéner jamais ». Cet « homme de terre latine » qu'il convient de célébrer est donné certes comme « *créateur de sa langue* » et « *fanatique du langage* », mais il est également « *suzerain de naissance, et qui n'a point à se forger une légitimité...* »². La « résonance » du nom n'est donc chez Saint-John Perse qu'un fidèle reflet du prestige des origines. Dante « *l'orgueilleux* » est célébré comme une légende, légende surhumaine à la hauteur de son nom: « Il y a, dans l'histoire d'un grand nom, quelque chose qui s'accroît au-delà de l'humain (...) ». Il faudra en particulier relier la perspective du dithyrambe (avec la mise en exergue des sèmes de supériorité qu'il implique) et les images et figures illustratrices du propos, comme c'est le cas pour cette métaphore définitoire qui s'allie l'hyperbole: « *Dante: la cime est haute et claire et défie l'érosion!...* »³. L'éloge permet ainsi,

¹ - Carol Rigolot (Princeton University) a judicieusement mis en parallèle les deux discours en mettant en valeur l'aspect plus politique du texte hugolien par rapport au discours-poème de Saint-John Perse: « *Victor Hugo (...) depuis son exil à Guernesey, avait envoyé un discours à Florence pour qu'il soit lu au premier congrès international en l'honneur de Dante. C'était en 1865, et ce sixième centenaire de la naissance du poète italien avait plutôt un but politique: il servait de prétexte à peine déguisé à fêter l'unification récente de l'Italie.* », « Victor Hugo et Saint-John Perse: Pour Dante » in *The French Review*, Vol. LVII, N° 6, May 1984, pp. 794 - 801, édité aux USA.

² - *Oeuvres complètes*, pp. 452, 453, 456.

³ - O.C., p. 456.

dans la composition - formes allocutives, modalités énonciatives - qu'il implique, de mettre en avant l'aura illustre, célébrant le poète comme un Prince au sens étymologique du terme: «Honneur à Dante d'Italie! premier d'Europe et d'Occident à fonder l'homme en poésie (...)».

L'appartenance à une famille d'élection, à *ces destinées d'exception*¹ constitue de ce fait un des premiers critères de justification du discours dithyrambique. Ainsi, dans le court hommage à Georges Shehadé, Saint-John Perse présente le poète libanais comme « issu de ces familles humaines où l'on ne sait des roses que l'essence, et de la perle, que l'orient »². Claudel, « visiteur insolite, est marqué du signe d'élection »³. Chez Valéry Larbaud, l'oeuvre est ce qui « lui révé[le] par transparence son titre et sa naissance ». On retrouve la référence au titre, toujours pour le même écrivain, quelques pages plus loin: « *Larbaud l'Européen* (...) serait donc son vrai titre »⁴. A son tour, Fargue est sacré *poète de pure naissance*⁵, et ce thème de la naissance et de l'origine noble est modulé par l'allusion explicite ou implicite à la « race ». A titre d'exemple, Cioran est reconnu comme « *un auteur de grande race* à qui il convient d'assurer son rang propre dans la classe internationale »⁶. Fargue également est célébré comme *poète de race*.

Parallèlement à l'insistance sur la naissance et l'élection, un autre critère fondateur de l'éloge serait représenté par la spécificité nationale ou nationaliste de l'écrivain célébré. C'est ainsi que la première qualité mise en exergue dans l'hommage qu'il réserve à Adrienne Monnier est justement sa représentativité de l'esprit français: « *Adrienne Française*

¹ - *Ibid.*, Hommage à Salvador de Madariaga, p. 540.

² - *Ibid.*, p. 483.

³ - *Ibid.*

⁴ - *Ibid.*, p. 496.

⁵ - *Ibid.*, p. 509.

⁶ - *Ibid.*, p. 541.

aurait pu être son nom. (...) en elle (...) tout ce large sens humain, et toute cette façon d'être elle-même et tous; et tant d'autres façons d'être française (...) »¹. Plus encore, Larbaud est présenté comme un *Français du Bourbonnais*, mais qui, paradoxalement, se sentait bien à Londres et *avait cru étendre à l'Europe son « Domaine Français »*. On voit bien ici que le nationalisme est prêt chez Saint-John Perse à se sublimer en « européenisme », terme qu'il emploie d'ailleurs volontiers pour qualifier l'oeuvre de Larbaud, « qui gagne (...) dans son « européenisme » autant d'avenir qu'elle renoue de passé ». Cet esprit de promotion par l'exaltation de l'appartenance européenne n'est d'ailleurs pas pour étonner lorsqu'on sait qu'Alexis Leger rédigea en 1930, alors qu'il était Chef de cabinet d'Aristide Briand, un Projet d'Organisation internationale européenne, intitulé « *Mémoire sur l'Organisation d'un Régime d'Union Fédérale Européenne* »². C'est donc tout naturellement qu'il relève pour le saluer « *l'internationalisme européen d'un Larbaud* », d'autant plus qu'il « peut se confondre (...) avec l'état d'esprit de cette ancienne société d'Europe, indifférente moralement à toute notion de frontières ou de nationalités (...) ».

Cette mise en avant de l'euroanéité se retrouve aussi lorsqu'il s'agit de saluer des écrivains étrangers, tels que Giuseppe Ungaretti, qui a su allier la spécificité italienne au sentiment européen (« De votre voix propre, ardemment italienne, vous avez su porter à l'universalité le cri de *l'homme européen* »³), ou encore Salvador de Madariaga, l'écrivain et diplomate espagnol en qui il reconnaît *l'homme européen*, tout en

¹ - Mary Gallagher, dans l'article qu'elle consacre aux *Hommages*, souligne au sujet de l'expression inaugurale du texte sur Adrienne Monnier que « *l'éloge n'est pas sans friser le ridicule* » ; « La création comme médiation: La réflexivité des *Hommages* de Saint-John Perse », in *Souffle de Perse* 5/6, juin 1995, pp. 202-210 (Actes du Colloque International « Saint-John Perse face aux créateurs », Aix-en Provence, 15-17 décembre 1994)

² - Ce Mémoire constitue le texte liminaire de la section des *Témoignages politiques*, pp.583 - 597.

³ - O. C., p. 500

confirmant que « sa souche profonde est d'un Ibère, plus attaché au sol natal qu'un arbre à racine pivotante »¹. Sans gommer les particularités nationales de l'un ou de l'autre, l'écrivain-laudateur les réunit par la célébration d'un point commun qui transcende les différences linguistiques: l'appartenance à la même aire géopolitique et culturelle, au même titre qu'à la communauté artistique et spirituelle qui permet de réunir dans la même sphère des écrivains aux affinités évidentes².

Il n'en demeure pas moins que la perception de l'héritage français dans l'oeuvre d'un écrivain constitue une garantie de qualité indéniable, un gage d'intégration dans une communauté d'exigence, celle des Lettres françaises. Dans le petit texte où Marcel Arland est honoré, Saint-John Perse écrit: « Est-il dans nos lettres françaises écrivain plus français, qui plus fidèlement témoigne d'une continuité française? »³. Pour Fargue, la qualité d'être français est constitutive du profil altier qu'il esquisse pour les lecteurs: « (...) Léon-Paul Fargue, poète français, fut certainement l'un des mieux doués de sa génération ». Par extension, il rend hommage dans le même passage à travers Fargue au *génie français* - dont Fargue n'est qu'une espèce représentative - et poursuit son portrait du poète célébré en affirmant: « Poète, il fut l'intelligence française aux prises avec l'irrationnel et le sensible (...) », même si, par ailleurs, il ne peut s'empêcher de régler ses comptes en fustigeant cette même France dont il célèbre pourtant l'esprit caractéristique chez Fargue ou Arland, comme dans l'hommage à André Gide où il affirme sans ambiguïté: *La France hait le génie plus que Io la piqûre du taon*⁴...

¹ - Ibid., p. 538.

² - Mary Gallagher a évoqué l'importance de ce principe communautaire dans les *Hommages* persiens, tout en spécifiant que le « discours du lignage est bien plus centré sur des alliances synchroniques, voire horizontales, de solidarité et de confraternité entre les générations, que sur des relations verticales d'hérédité ou d'influence. », *op. cit.*, p. 207.

³ - O. C., p. 535.

⁴ - Ibid., p. 474.

Cependant, si l'on considère que la principale raison qui amène un écrivain à rendre hommage à un autre est sans doute le mérite - mérite de son destin, d'un itinéraire hors du commun, de l'accomplissement d'une oeuvre marquante - l'on est en droit de s'interroger quant à l'aune d'évaluation de ce mérite. Ainsi Dante est sans doute, parmi toute la galerie de portraits dont nous gratifie l'auteur d'Amers dans les *Hommages*, celui qui présente le profil le plus « stylisé », celui dont les traits sont quelque peu forcés ou du moins accentués. C'est en héros épique, en libérateur de la langue italienne qu'il est acclamé: « *Honneur à Dante Alighieri, maître d'oeuvre et d'action! Honneur à l'homme de grande cause et de grande tractation; et pleine gratitude à l'homme, dans son temps, qui le plus loin porta l'action libératrice du langage (...) Nous t'acclamons, Poète, dans ta prérogative et ta nécessité* »¹. Mais son mérite aura aussi été lié à sa souffrance, aux persécutions auxquelles il fut, *rebelle-né*, confronté, comme « cette condamnation, par contumace, à être brûlé vif - singulière dérision pour celui qui, poète, n'entendait honorer que la flamme.. ». Et c'est en des termes qui rappellent l'intonation nervalienne que Saint-John Perse parachève le portrait² grandiose et pathétique du *condottiere*: « Il fut ce fervent d'un absolutisme guerroyant seul à nos frontières - le Téméraire, et Taciturne, portant brûlure d'âme comme griffe d'éclair sur un visage de stigmatisé ». L'éloge n'est donc pas seulement focalisation sur l'oeuvre et le talent, il passe aussi par un éclairage porté sur la dimension physiologique, particulièrement sur le portrait, inaugurant par delà la simple personne de l'écrivain ou de l'artiste la statue du personnage historique et universel au rang duquel celui-ci est haussé par le pouvoir

¹ - Ibid., p. 456 et 458.

² - Le portrait est d'ailleurs un lieu, *souvent inclus dans la narration*, nous dit Georges Molinié (Dictionnaire de rhétorique, Le Livre de Poche, coll. *Les Usuels de Poche*, 1992).

intronisant de l'hommage. On retrouve ailleurs cette « concrétisation » de l'hommage par la référence à un détail ou une attitude physique qui assure la dimension vraisemblable, parfois même familière et intime, de la représentation qui est proposée de l'écrivain par l'éloge. Ainsi, dans la Préface à l'oeuvre de Fargue, Saint-John Perse n'hésite pas à évoquer des habitudes familières à l'auteur du Piéton de Paris : « Il n'aimait pas s'asseoir, ni n'aimait demeurer. Son rythme fut la marche, et plus d'une de ses pages en garde l'empreinte personnelle »¹. On peut aussi rattacher à ce genre d'évocation celle des lieux de vie de l'écrivain, comme c'est le cas dans l'hommage *in memoriam* à André Gide, où la référence à Mme Gide amène quelques lignes sur l'austérité de l'intérieur dans lequel vivait le Prix Nobel de Littérature (1947): « dans le grand hall de réception, où s'exilait le piano, une large toile dont il s'excusait encore, parce qu'il y figurait parmi quelques auteurs contemporains »². Et c'est de la même familiarité affectueuse que fait preuve le laudateur lorsqu'il se rappelle, dans l'hommage à Victoria Ocampo, « *Dame de San Isidro et du Rio de la Plata* », « [qu]'il y a, dans une de [ses] demeures familiales, au bas de l'escalier du hall, cette carte céleste qui veille, en compagnie d'une peau de vache pie écartelée comme un morceau d'écorce terrestre ». Un tel luxe de détails n'est pas sans étonner, et le lecteur est tenté de s'interroger sur la proportion de vrai et d'invention que peuvent comporter de telles digressions...D'ailleurs, peut-on vraiment parler dans ce cas de digression? Car à y regarder de plus près, l'on s'aperçoit que ces parallèles que l'auteur établit entre un artiste et son univers familier, outre qu'ils soulignent la familiarité qui existait entre Saint-John Perse et l'écrivain en question - et donc assoient l'éloge

¹ - O.C., p. 527.

² - *Ibid.*, p. 477-478.

sur un fondement d'amitié humaine avant même que d'affinité spirituelle et artistique, permettent à Saint-John Perse de mettre en pratique le principe d'analogie qui lui est cher, analogie entre un lieu de vie - ou un objet métonymiquement relatif au lieu de vie - et un profil intellectuel, moral ou spirituel ou encore entre un profil physique et une orientation esthétique, comme pour André Gide dont Saint-John Perse évoque l'analogie *d'un organisme aussi dépouillé que son art*, ou encore V. Larbaud dont il décrit « la chaude carnation de ce visage latin, têt assombri et alourdi - comme visage de Lusitanien qui se fût imprégné de morosité dans les Flandres »¹. C'est particulièrement sur le thème d'un lieu de vie éloquent, qui subit de plus une extrapolation vers le symbolique, qu'il conclut l'éloge de Victoria Ocampo, en procédant une fois de plus à la description fouillée d'un lieu intime: « à la Quinta de Puerreydon, il y a au centre du vieux patio, comme une bouche prophétique, ce très vieux puits latin sous son arceau de fer forgé: là tourne la roue médiane dont l'invisible rayonnement (et Borges nous en dirait le sens analogique ou fatidique) rassemble au loin les lignes de force d'un très beau patrimoine d'honneur.. » Evoquant Braque, il se plaira à représenter le peintre entouré d'un oiseau en liberté, donnant ainsi de lui l'image qu'il pressent que le public attend, un an après la parution du recueil persien d'Oiseaux: « La dernière fois que je l'ai vu chez lui, dans son intimité - et c'était fort avant dans la nuit - une tourterelle en liberté errait familièrement de ses genoux à son poignet, à son épaule, cherchant, de branche en branche, la cime de ce grand arbre »². L'auteur recrée alors toute une atmosphère qui rend plus réelle - mais qui souvent aussi idéalise - la perception que l'on peut avoir de la

¹ - *Ibid.*, p. 492.

² - *Ibid.*, p. 537.

relation entre les deux partenaires impliqués par l'éloge. Parfois, c'est même le journal intime que Saint-John Perse ira prendre à témoin pour attester d'une qualité qu'il cherche à mettre en relief, comme dans cet extrait du texte écrit à la mémoire de Valéry Larbaud où il rend hommage à son goût du travail : « Une page du Journal le montre aux prises avec l'Envie de Travailler (les majuscules sont de lui) »¹.

Le mérite est également, de toute évidence, lié au degré d'intelligence, comme c'est le cas pour Jacques Rivière, dont Saint-John Perse rappelle qu'il « a vécu parmi nous en poète de l'intelligence, et que tout ce qu'il avait récusé de lui-même trouvait encore licence dans cette effusion secrète de l'intelligence »². Mais encore faut-il que l'intelligence et le talent soient reconnus: or n'est-ce pas une des fonctions essentielles de l'éloge que d'aider à la reconnaissance d'un artiste à sa juste mesure? L'éloge peut d'ailleurs être motivé ou justifié par un manque de reconnaissance publique vis à vis d'un écrivain. C'est ce que déclare explicitement Saint-John Perse au début de la longue Préface pour l'oeuvre de Fargue : « Fargue, poète de race, admiré d'une élite et tôt reconnu de ceux qu'il admirait, n'a point tenu de son vivant le rang qui lui convient ». C'est donc à la *gestion* de la gloire posthume d'un écrivain insuffisamment reconnu et célébré que veut s'attacher l'auteur des *Hommages*. Au lecteur d'évaluer jusqu'à quel point s'étend la portée conventionnelle qui se rattache à une telle motivation.

Si la louange peut puiser sa source dans la naissance, le mérite moral et intellectuel, la souffrance ou encore, comme on vient de le voir, l'intelligence, il demeure indiscutable que sa principale justification est finalement générée par l'oeuvre même, son sens, ses noeuds, et un

¹ - *Ibid.*, p. 488.

² - *Ibid.*, p. 467-468.

certain nombre de qualités auxquelles le génie persien est particulièrement sensible.

B/. De l'éloge de l'homme à l'éloge des mots: une apologie
du langage.

L'oeuvre louangée est donc celle qui répond à des critères bien définis, et ces critères occupent, à n'en pas douter, une position de première importance dans l'échelle des valeurs intellectuelles et humaines de Saint-John Perse. C'est peut-être d'ailleurs parce qu'ils sont primordiaux dans sa poétique qu'il les met autant en relief chez autrui. Là encore se pose le problème de la subjectivité du regard persien.

Une des valeurs qui revient de manière particulièrement récurrente se trouve être l'exigence, « *exigence, avant tout de l'oeuvre, dans toute vie littéraire* »¹. Apostrophant Ungaretti, il assure: « la beauté de votre oeuvre est dans l'exigence même de son dénuement ». C'est cette même *exigence artistique* dont il salue le caractère exceptionnel qu'il retrouve chez Borges, ou chez Braque « l'exigence d'une pensée conduite bien au-delà de l'intelligence artistique ». A Cioran également il est rendu hommage pour « son altière pensée » qui est « l'une des plus *exigeantes* aujourd'hui en Europe ». Qualité fondamentale, à la fois morale et intellectuelle, elle s'associe à d'autres vertus non moins essentielles telles que l'intransigeance, la lucidité et la sobriété, la loyauté et l'authenticité, l'austérité, la pureté et le dépouillement. Mais le sens de cette exigence glisse la plupart du temps subrepticement de la connotation purement morale et humaine à l'inflexion esthétique. En fait, pour Saint-John Perse, les deux versants sont très étroitement liés. Dans

¹ - Saint-John Perse, *op. cit.*, *A la mémoire de Valéry Larbaud*, p. 489.

la Préface pour Fargue, on verra que l'éloge de la personne du poète évolue peu à peu vers un éloge du langage et des mots, avec des passages dans lesquels l'acmé décrit cette apothéose « où *l'homme et le langage confondus* sont, comme *dans un seul acte et dans une même parole*, d'un même souffle proférés ». Dans cette optique, le concept d'exigence subit une restriction sémantique qui le fait renvoyer exclusivement au faire poétique, à la technique d'écriture spécifique de l'écrivain. C'est ainsi qu'il témoigne dans « l'art de Fargue, de son exigence formelle poussée, littéralement, jusqu'au scrupule typographique (...). Pour lui les signes et lettres de typographie entraînent d'eux-mêmes (...) dans l'exercice d'une fonction littéraire où l'exigence de l'oeil rejoint celle du souffle et de l'oreille ». Ici, *exigence* réfère à cette discipline de fer auquel s'astreint tout écrivain digne de ce nom, étant bien reconnu qu'il n'y a point de salut hors de ce *principe d'autorité* qu'il salue chez Claudel, ou même de courtoise autorité pour Gide. Tout un champ sémantique de rectitude, d'intégrité, de dignité¹, d'éminence du goût, ou encore d'aristocratie des moyens² nourrit ainsi de manière quasiment obsessionnelle le corps de l'hommage, et nous aurons l'occasion ultérieurement de nous interroger sur les anti-vertus que Saint-John Perse condamne au fil de ses discours apologétiques.

Une des qualités qui, parallèlement au souci d'exigence, est aussi saluée comme une vertu cardinale dans l'*ethos* de l'écrivain célébré est sans aucun doute la modestie. Mais cette dernière peut aussi apparaître comme le contrepoint de l'exigence, de l'aristocratie, de cette conscience d'une élection qui parfois habite tout grand poète. N'y a-t-il pas là en effet un paradoxe, dans cette reconnaissance d'une attitude aux antipodes

¹ - *Ibid.*, *Hommage à la mémoire de Paul Claudel*, p. 484-485.

² - *Ibid.*, André Gide, p. 473.

de l'arrogance récusée d'ailleurs par Saint-John Perse, alors que par ailleurs, il y a célébration de l'autorité, de *l'honneur* de se sentir appartenir à la grande famille des écrivains exceptionnels? « *Honneur à la grandeur qui passe sans tristesse sur les chemins enténébrés de l'homme* », écrit-il pour rendre hommage à Claudel. Et lorsqu'il s'agit de fêter le septième centenaire de Dante, c'est aux « Conquistadors nomades maîtres d'un infini d'espace » qu'il le compare, en *Aigle tranchant de la parole* qu'il nous donne à voir le Florentin, en une image qui exalte bien plus la grandeur altière et hiératique que les valeurs d'humilité, de simplicité et de modestie: « Nous l'avons vu passer sur l'écran de nos nuits, la tête ceinte du laurier noir plus acéré qu'une visière levée de condottiere.(...) Nous t'honorons, grandeur! nous t'honorons, puissance! » Mais le paradoxe est une des figures de rhétorique particulièrement prisées par Saint-John Perse, comme nous le verrons ultérieurement.

C'est à une « modestie linguistique » qu'il fait allusion quand il évoque cette vertu chez Paul Valéry, dans le texte liminaire des *Hommages*: « Et je pense aussi à l'incomparable chasteté de cette langue (tant de fidélité et tant de « *modestie* » au sens latin du mot) »¹. Ici, c'est à la notion de « mesure », impliquée par le sens latin du mot, qu'il faut apparier celle de modestie, cette même *mesure* qui est évoquée pour Gide et reliée au *tact*. L'expression de cette sobriété qui est mise à l'honneur telle une vertu cardinale - ce qu'il nomme par ailleurs *ascétisme intellectuel*² ou encore *miracle d'ascétisme*³ - emprunte chez Gide les voies d'une définition par la négation: « Nulle complaisance ni faiblesse sur ce visage très sensible, nulle arrogance non plus, et nulle

¹ - Saint-John Perse, op. cit., p. 463. (*Lettre à Paul Valéry* - « Don d'un crâne de cristal ... »)

² - *Ibid.*, *Sur Jacques Rivière*, p. 468.

³ - *Ibid.*, *A ceux des Cahiers du Sud*, p. 533.

emphase: seule l'intime fierté d'une grande ferveur ». De même, il est touché par la *modestie extrême* du peintre Braque¹, et il réitère l'éloge pour Jacques Rivière², en insistant une fois de plus sur le sens latin du mot: « '*Modestie*' et '*décence*', dans leur acception latine, sont les deux mots qui montent à l'esprit à la rencontre de son nom ». Là encore, le recours à la prosopographie (portrait physique) vient approfondir et compléter la perspective de l'éthopée (portrait moral et intellectuel), en présentant même des recoupements étonnants avec elle. On retrouve ainsi, en un parallélisme qui ne fait qu'accentuer l'analogie, l'équivalence cohérente entre une attitude physique et un mode d'être esthétique:

« ...Sa parole était gauche et timide, et on l'aimait infiniment d'être telle, chez un écrivain dont l'art fut avant tout soucieux de propriété.

...Son allure était gauche et timide, et on l'aimait infiniment d'être telle, chez un homme qui assurait la charge d'une direction littéraire ».

On perçoit bien ici le désir de creuser le contraste entre l'allure, caractérisée par l'absence d'assurance, et la fonction sociale. Saint-John Perse se plaît ainsi à donner de Rivière l'image d'un anti-aigle, dans l'esquisse aux traits quelque peu caricaturaux qu'il en brosse: *Parmi les hommes d'une autre race, il avait conservé sa pauvre démarche d'ange aux ailes rognées*. Et comment ne pas rattacher, comme le fait l'écrivain-laudateur, cette allure d'ange déchu aux qualités de *grande réserve* et d'*honnêteté* auxquelles il rend hommage dans la personnalité de J. Rivière, en qui il lit « toute la grandeur pensive d'un regard d'enfant »?

¹ - Saint-John Perse, *op. cit.*, p. 537.

² - *Ibid.*, p. 467.

Mais c'est par le portrait saisissant, étonnant, dirions-nous, de « persianité » de Salvador de Madariaga que l'auteur de l'éloge se surpasse, en ce qu'il retrouve dans l'expression du visage de l'écrivain espagnol les qualités morales qui lui sont chères: « *L'acuité même de ce masque ascétique, aux traits ciselés dans l'os ou dans l'ivoire, témoignerait déjà, physiquement, d'on ne sait quelle sagacité foncière. Être incisif et décisif: de ces natures nées pour l'alerte (...)* ». On croirait presque lire un autoportrait par l'artiste...

Il n'en demeure pas moins que l'élaboration de l'hommage, même si elle passe par un éloge de l'homme, par une évocation souvent nostalgique lorsqu'il s'agit d'un artiste qu'il a connu, est au bout du compte largement tournée vers un éloge de l'art, du langage, des mots. Car c'est en priorité du plaisir d'écrire, et du plaisir des mots qu'il s'agit en l'occurrence.

La principale louange est donc celle qui est prononcée au profit de l'oeuvre, d'un style, d'une authenticité littéraire, comme l'affirme Saint-John Perse au sujet de Gide (qu'il présente comme *répondant et garant d'une authenticité littéraire française*), authenticité qui implique le double refus de *l'hermétisme* et du *dilettantisme*. Le souci de rectitude et de sobre autorité devient applicable aux principes qui président à l'élaboration de la pensée ou à la pratique de l'art d'écrire, et c'est tout naturellement qu'il rapporte la méfiance claudélienne vis à vis de l'intuition, laquelle constitue pour lui « un risque d'équivoque ou d'imprécision - de cette *imprécision* qu'il hait dans la pensée, autant que *l'impropriété* dans le langage. » La *promptitude de vision* est, à titre d'exemple, ce à quoi il est particulièrement sensible à la fois chez

Adrienne Monnier¹ et chez S. de Madariaga², qualité liée chez la première à la *netteté d'expression* et chez le second à l'*esprit très libre et très alerte*. Célébrant l'*art très pur* de Rabindranath Tagore³, Prix Nobel hindou, il en donne la magnifique image « du Poète antique, sous la double couronne de l'*Aède* et du *Sage* », faisant de lui une figure emblématique où se superposent en filigrane les deux profils, occidental et oriental, d'Homère et de Ghandi. En Jorge Luis Borges, il salue chez ce *logicien et poète l'exigence artistique*, et sait gré à Marcel Arland, qui « écrit comme on s'honore de vivre, c'est à dire au plus près du sensible, du sincère et du vrai, d'avoir su (...) enrichir l'art de la nouvelle - cet art essentiellement français qui s'apparente le plus à celui du poète et qui le plus fièrement répugne à toute complaisance ». S'efforçant de reconnaître à chaque écrivain le mérite de son apport spécifique aux lettres françaises, voire universelles, c'est pour l'originalité d'un style propre qu'il salue S. de Madariaga, *ce grand voluptueux de l'acte intellectuel, styliste toujours de vive allure*. Alexis Leger se félicite qu'il n'y ait « rien [en lui] de l'heimatlos ni de l'hybride, nulle disposition naturelle à l'alexandrinisme ni au byzantinisme », ce qui rejoint en définitive les vertus atticistes de simplicité et de mesure célébrées dans un grand nombre d'hommages déjà cités.

Mais c'est par « *Larbaud ou l'honneur littéraire* » ainsi que par la Préface destinée à l'oeuvre de Fargue que Saint-John Perse fait véritablement honneur à *l'art d'écrire*. Dans le premier texte⁴, le laudateur rapporte que Larbaud « tint (...) sa grammaire comme un état-civil, la seule *exigence* étant, *avant tout, celle de l'oeuvre* ». L'intérêt

¹ - O.C., p. 487.

² - *Ibid.*, p. 537.

³ - *Ibid.*, p. 501.

⁴ - *Ibid.*, p. 489-490.

pour l'expression artistique va jusqu'à s'élargir aux conceptions esthétiques de l'auteur de Fermina Marquez, chez qui le travail sur la langue est indissociable d'une pratique active et vivante de l'écriture: « Eh quoi, la « *recherche verbale* » n'est-elle pas la condition même de l'art d'écrire, sa meilleure garantie de vérité dans l'expression du sentiment? (...) Le dépouillement lui-même, observait-il, n'est-il pas un fait de « *rhétorique* »? Autant de préoccupations partagées par Saint-John Perse, lequel est bien placé pour savoir à quel point la sobriété et *l'apparente simplicité en art*¹ sont des effets qui passent par la maîtrise des artifices et des techniques rhétoriques... L'hommage suprême qu'il rend à Larbaud est peut-être de lui reconnaître cette *invisibilité de la langue* à laquelle n'atteignent que les très grands écrivains.

La seconde référence marquante au coeur de laquelle émerge l'intérêt pour les problèmes de l'écriture et le rapport au langage est certainement le texte consacré à Fargue. Ici, Saint-John Perse se fait le transmetteur d'une intonation propre. Il est celui qui, dépassant la certitude, l'évidence sur lesquelles est fondé le principe même de l'éloge, se donne pour mission de faire découvrir à un public nécessairement amateur les subtilités du style, le rapport à l'écriture de tel poète qui fut insuffisamment célébré de son vivant. Il devient donc le canal - le traducteur - de *cette parole initiale* et de *ce ton vrai*, « qui nous révèlent, à la source même, et comme dans son principe, le fait poétique le plus irréductible à l'analyse ». En même temps, et par cette dernière expression, il nous fait percevoir la difficulté extrême d'une telle mission. Le poète se pose ainsi face à une gageure: définir *tout cela qui ne peut être défini du poète, et qui n'en constitue pas moins le plus réel* (...). Là réside un des paradoxes de l'éloge: dans la nécessité - sociale,

¹ - O.C. 490.

professionnelle, institutionnelle - de définir, en même temps que dans le renoncement à définir, réticence litotique qui dessine en réalité le point suprême de l'éloge, là où il peut - et doit - se passer de mots. Nous réévoquerons ultérieurement d'ailleurs cette résolution de l'éloge en son plus haut point, le silence...

L'éloge de l'art farguien passe alors par certaines étapes qui correspondent à autant de facettes de la personnalité artistique de l'écrivain, *passionnément poète et tout entier poète*. D'abord, ce sont ses inflexions personnelles qu'il cherche à restituer; en témoin connaisseur, il lui reconnaît *une note juste* et *une ligne propre* qu'il trace indépendamment des influences diverses - et l'on sait l'importance chez Perse d'un tel dégagement, d'une telle indépendance. Mais il le situe tout de même dans le panorama général de la littérature française, par rapport à cette « élite pour qui la poésie est affaire de vivants: Après Claudel et Valéry, à son rang de puîné tenant sa part du chant - plus près du siècle que Jammes, et du « lieu poétique » français qu' Apollinaire(...) »¹. Plus précisément encore, il rend hommage à cette finesse farguienne qu'il définit comme *un pur faisceau de nervosisme* en la situant « entre la masse basaltique d'un Claudel et les pures cristallisations d'un Valéry ». Les prédécesseurs les plus illustres sont aussi invoqués, appelés à contribution pour la définition d'un héritage, d'une filiation spirituelle² : « Issu, comme tous les siens, de l'affluent Baudelaire plus que du fleuve Hugo, plus nervalien que verlainien, plus rimbaldien que mallarméen, et de Corbière plus que de Laforgue tenant le goût de l'incisif dans la désinvolture, il s'intègre d'instinct au meilleur d'une élite (...) ». Mais

¹ - Ce point est souligné par Aristote: *Il faut le mettre [le personnage loué] en parallèle avec des hommes illustres, car l'amplification produit un bel effet si la personne louée a l'avantage sur des gens de valeur.*

² - Dans sa Rhétorique, Aristote recommande à propos de l'éloge de voir (...) *si les choses sont dignes des ancêtres et des actions antérieurement accomplies (...).*

l'on voit bien que cet héritage n'est pas exclusif à Fargue: il est celui de tous les poètes, et cette généralisation déroute quelque peu le lecteur puisqu'elle affaiblit d'une certaine manière la viabilité de la recherche généalogique et de l'orientation affinitaire auxquelles s'astreint Saint-John Perse pour les besoins de la cause. Ce souci de situation témoigne peut-être aussi chez lui d'une volonté de prouver sa connaissance parfaitement éclairée du panorama littéraire. Quoi qu'il en soit, l'hommage à Fargue dérive progressivement vers un hommage au poète de façon plus générale. Là, la voix persienne telle que nous la percevons dans des recueils poétiques comme Amers ou Vents se fait entendre, grave, digne et amplifiée, assurée et rythmique: « Prescience et transgression sont le fait du poète. Tout vrai poète est force vitale (...) ». Une fois de plus, c'est la relation au langage qui est mise en exergue, comme l'aptitude fondatrice qui fait office de signe d'élection: « Car il aima les hommes et les choses de son temps dans leur rapport avec le langage de tout temps (...) »¹. Puis, de plus en plus précis, l'éloge se fait célébration de *la phrase inaugurale* qui, chez Fargue, « portée d'un pur émoi, mûrit déjà dans sa substance toute la promesse qu'elle engage ». Soulignant son *sens inné de la mesure qui le garde en toutes choses de l'outrance* - ce péché d'orgueil si souvent vilipendé par Perse - il n'hésite pas à proclamer qu'« un poète de la race de Fargue est à lui-même *grammaire vivante et création* ». Sans doute la Préface aux poésies de Fargue est-elle le texte le plus poétique de tous ceux qui constituent les *Hommages*, comme si Saint-John Perse y donnait librement cours à sa verve poétique, et même si l'on sait maintenant que pour composer cette préface l'auteur s'est largement inspiré d'un dossier

¹ - Saint-John Perse, op. cit., p. 512.

de presse sur Victor Segalen¹. Ainsi le passage qui commence par *Fulgurations, lacérations, lancements* est-il particulièrement travaillé du point de vue de la langue poétique, et l'exercice de l'éloge se fond ici avec l'exercice et la pratique mêmes de l'écriture lyrique. Saluant la contribution de Fargue au poème en prose, forme par laquelle celui-ci *a donné le meilleur de son oeuvre de poète*, Saint-John Perse s'exprime brièvement au passage sur le sujet: « Dans l'histoire, toujours en cours, du poème non versifié improprement appelé « *poème en prose* », et qui fut certainement une des acquisitions les plus remarquables de la littérature française entre XIXe et XXe siècle, la contribution de Fargue est loin d'être négligeable ». Plus encore, il dresse un tableau comparatif relativement complexe dans lequel il définit l'originalité de Fargue par rapport à ses prédécesseurs ayant fait honneur au poème en prose, tout en ne se privant pas, même en une phrase, de les définir eux-mêmes: « Ses pages modulées diffèrent (...) des illustrations graphiques d'un Aloysius Bertrand, hantées seulement de pittoresque (...). Elles ne diffèrent pas moins des « poèmes en prose » de Baudelaire, qui n'ont rien du poème (...). Elles diffèrent aussi des récitations mémorables du '*Centaure*' de Maurice de Guérin (...). Elles diffèrent enfin des impérieuses '*Illuminations*' de Rimbaud (...) ». N'hésitant pas à sonder le détail de l'écriture farguienne, Saint-John Perse se fait le témoin approbateur d'un savoir-faire poétique. Garant d'un talent dont il se propose d'explorer les moindres facettes, il prend plaisir - et l'on perçoit à quel point le sujet lui tient à coeur et combien il est sensible à ces problèmes de forme et d'expression qui sont aussi les siens - à faire découvrir les rouages du

¹ - Christian Rivoire, « Métamorphoses d'une étude sur Victor Segalen... » in *Souffle de Perse* 10, nov. 2002, pp. 68-84. L'auteur démontre que cet article d'Henry Bouillier, paru dans la revue *Mercure de France* de septembre 1961 est *en fait la conclusion (quasi intégrale) de sa thèse sur Victor Segalen*: « La conclusion de la thèse d'Henry Bouillier sur Segalen, telle qu'elle a été publiée dans le *Mercure de France* de septembre 1961, a été utilisée par Saint-John Perse comme hypotexte à sa *Préface aux poésies de Léon-Paul Fargue!* »

faire poétique farguien. Cette « mise à nu » passe ainsi par l'analyse de la manière avec laquelle Fargue « résout phonétiquement, d'une façon nouvelle, ses problèmes de structure et d'expression lyrique, de syntaxe rythmique et de composition ». Elle implique aussi un hommage à sa *métrique invisible* - qui rejoint la vertu suprême de *l'invisibilité de la langue* chez Larbaud -, « fidèle au souffle humain », et l'on perçoit bien à ce niveau la projection qu'effectue Perse de ses propres préoccupations sur l'oeuvre d'autrui. Quand il affirme, dans la quatrième section, que « l'image, l'ellipse et l'intersigne, les suggestions allégoriques et toutes références analogiques sont ses armes de jet », il semblerait presque qu'il s'agisse d'un portrait de l'artiste par lui-même, ou plutôt de l'oeuvre de l'artiste. Mary Gallagher¹ a analysé le caractère réflexif des *Hommages* persiens, montrant comment la position de médiateur, d'intermédiaire qu'il salue chez les autres ne fait que renvoyer en réalité à sa propre position d'écrivain-laudateur, de témoin d'une présence poétique ou artistique. Or ce sont aussi les paramètres techniques, les choix formels et rythmiques opérés par les autres écrivains, et en particulier ici par Fargue, qui l'interpellent et stimulent son inclination à l'identification, ou du moins à la projection gémellaire. L'Autre l'intéresse non pas tant comme entité extérieure sur laquelle il est appelé à porter un regard « objectif » - si tant est que l'éloge puisse l'être, ce dont nous doutons fort - mais comme une aubaine qui lui est offerte de confronter ses vues, ses convictions, ses tendances spécifiques avec celles de cet Autre qu'il célèbre. C'est qu'à la fois il se retrouve en lui - ne lisant parfois dans l'oeuvre que ce qui l'interpelle personnellement - et accueille volontiers l'autre écrivain dans son cercle intime de « poètes disparus ». Ce bel

¹ - Mary Gallagher, « La création comme médiation: la réflexivité des *Hommages* de Saint-John Perse » in *Souffle de Perse* 5/6, juin 1995, pp. 202-208.

« art de poésie », allusif et concis, dont il savoure les composantes dans l'écriture farguienne n'est autre peut-être que le sien, auto-apologie déguisée où l'Autre n'est que le médium qui tend le miroir.

Un autre point d'intérêt typiquement persien se trouve être - outre *l'économie de moyens* ou la *sobriété* - d'une part *la clarté de l'expression*, qui « triomphe sans effort du mystère qu'elle confesse (Fargue fut toujours de ceux pour qui la poésie entend traiter l'obscur par le clair, et non le clair par l'obscur) » et d'autre part le souci de la ponctuation: « L'art, n'a-t-il pas craint décrire, est une question de virgules ». Si Saint-John Perse est si attentif à ce genre de préoccupation, ou d'obsession, c'est que lui aussi cultive le même souci maniaque de la perfection, faisant tout ce qui est en son pouvoir pour assurer le contrôle du moindre détail, en un cérémonial que l'on retrouve à tous les niveaux de son oeuvre.

L'hommage à la poétique de Fargue a donc pour nerf vital l'éloge de la langue, du souci formel, des mots. C'est dans cette perspective qu'il faut lire la définition du poète-grammairien qu'il donne de l'auteur de Tancrède: « Fargue sut toujours céder à l'inflexion musicale, sans répudier jamais le grammairien secret que porte en lui tout vrai poète articulé ». Ce grammairien secret qui se profile derrière l'ombre du poète - et qui n'est nullement incompatible avec le musicien - témoigne si besoin est de l'exigence persienne en matière de syntaxe, d'agencement et de disposition, exigence vis à vis de toute cette construction complexe qu'appelle le poème. Et c'est tout naturellement qu'il sait gré à Fargue d'avoir su « quelles puissances, quelles jouissances tirer des ressources sémantiques du langage ». On retrouve ici « *le miracle de la langue française*, dont le pouvoir magique est trop souvent méconnu au profit de son génie analytique », évoqué par Saint-John Perse dans la lettre à

Archibald MacLeish du 23 décembre 1941¹. Tout le plaisir des mots est communiqué au lecteur, en un dithyrambe, un feu d'artifice dont le seul vrai bénéficiaire n'est autre que le langage, ludique, charnel et extatique: « Et il aima *les mots* à l'égal des objets, dans leur structure propre et leur substance propre: dans leur relief et leur saveur et leur résonance propre, parmi tout le mystère de leur incarnation - les mots portés à leur inclination première et leurs affinités secrètes, par leur aïnesse et leur jeunesse et leur élan vital - les mots pour leur franchise et la surprise parfois de leur duplicité »². Remarquable passage où l'enthousiasme du laudateur dépasse le ton convenu de l'éloge pour le transcender: de fait, n'est-ce pas là le meilleur gage de réussite du genre? Ce n'est plus le langage qui est au service du poète mais le poète, vassal heureux, qui est au service du langage auquel il a juré hommage, « *Sa Sainteté même le Langage* » qui a remplacé, dans l'hommage à Larbaud, « Prince et Puissant de ce monde »³. Saint-John Perse pousse la virtuosité jusqu'à unir implicitement dans un même projet l'élan de l'hommage et celui du dire poétique, essentiellement jonctionnels, en rappelant la vocation sociale de l'écriture: « Ecrire, c'est, par le mot, essentiellement « *participer* ». Et la parole poétique, consonance multiple, n'est-elle pas aussi « *société* »? » Le langage, dépassant la simple communication informative se fait ainsi, lui aussi, jonction, relais, medium où le laudateur, valorisant la face du loué, survalorise par ricochet la sienne. Commentant poétiquement des extraits de l'oeuvre de Fargue, Saint-John Perse rapporte le mot préféré du poète (« *lampe* ») en l'analysant rythmiquement, phonétiquement - « ce mot porté, comme son nom

¹ *Oeuvres complètes, Témoignages littéraires*, p. 551.

² - O.C. p. 525. Cf aussi: « (...) Fargue aima d'un regard d'artisan les mots faits à l'usage des choses, comme il aima les choses faites à l'usage de main d'homme; » (p. 526)

³ - *Ibid.*, p. 498.

même de Fargue, par deux syllabes inégales: une forte et une muette ». Nous laisserons au lecteur le soin de prolonger la comparaison au nom du laudateur.

C/. Les images de l'éloge.

Si la Préface pour Fargue dérive vers un chant à la gloire des mots et vers une mise en scène du plaisir persien à égréner ces mots, il n'est pas moins vrai que les *Hommages* sont le siège d'un vivier figural de grand intérêt, d'où la nécessité d'interroger les figures qui, incidemment ou de manière récurrente, sont associées à l'élaboration du discours de l'éloge. Dégageant une constante stylistique dans les *Hommages*, Mary Gallagher relève dans ces textes un « puissant effet d'unité: car, d'un hommage à l'autre, c'est la même élocution qui prédomine, - cette 'écriture de doge de Venise' que Jean Lacouture ne manque pas d'épingler avec une pointe d'humour »¹. Il est certain qu'un grand nombre de figures revient, plus ou moins différemment modulées d'un texte à l'autre, avec une prédilection nettement marquée chez Saint-John Perse pour le paradoxe, le parallélisme, la métaphore, la comparaison, sans oublier la dérivation et la diaphore. Mais les ressources rhétoriques persiennes sont, d'une manière générale, très variées: du symbolisme phonétique (« Larbaud... Les deux syllabes de son nom sonnaient un bel aloi au trébuchet des Lettres »²) à la redondance, laquelle, couplée à l'amplification, « porte » parfaitement la voix laudatrice et hyperbolique de l'écrivain. Cette dernière figure est ainsi bien représentée dans l'arsenal rhétorique où puise l'écriture des *Hommages*: « Humaine, très

¹ - Mary Gallagher, *op. cit.*, p. 203.

² - O. C. , p. 497.

humaine toute la quête de son oeuvre », écrit-il évoquant Marcel Arland. Définissant le profil de Rabindranath Tagore, il affirme: « Car sa gloire de poète fut de vivre son poème, et de le vivre intégralement, de toute son intégrité d'homme et de vivant ». Le redoublement dérivationnel remplit ici fonction expressive et contribue à la construction de la statue de l'écrivain loué, statue qu'érige, avec sa technique et son art des mots, l'écrivain laudateur. Un peu plus loin, le lecteur peut reconnaître le style familier de Perse, dans cette expression par laquelle il rend hommage au peintre Braque: « Un petit livre de ses maximes, qu'il me remit avec une modestie extrême, *allait fort loin, et de très loin*, dans l'exigence d'une pensée (...) »

Figure apparentée à celle de la redondance, l'hyperbole constitue aussi un moyen marquant de mise en relief; mais curieusement, Saint-John Perse n'en abuse pas, contre toute attente. Hormis quelques exemples marquants (*Poète, qui l'est plus? Poète, qui l'est mieux?...¹*) ou encore ce fragment de chant particulièrement éloquent à la gloire du langage: « et le langage fut pour lui d'éminente souveraineté, étant pour lui l'instance la plus haute et la plus haute collusion, l'intercession suprême et la suprême méditation »²), il semble lui préférer l'analogie, qui lui permet un décrochement sémantique vers un autre univers de représentation, décrochement qui a pour effet d'élargir la perspective, de l'enrichir en l'approfondissant. On peut observer cet effet analogique en parcourant le passage mémorable sur Claudel où Perse, suivant en cela les traces baudelairiennes (rappelons-nous *L'Invitation au voyage*³ en poème en prose...), stimulé par l'évocation du mot de « mer », laisse libre cours à la rêverie analogique:

¹ - Pour Georges Schehadé, p. 482.

² - A la mémoire de Valéry Larbaud, p. 497-498.

³ - « (...) où tout vous ressemble, mon cher ange. ». Chez Perse: « Elle vous ressemble, cher Claudel ».

« Mer de Colomb, dont il rêva; mer Caraïbe, dans l'avant-soir et le silence de l'alizé...Et c'est au large d'une île haute, sans mouillage et sans feux: une île forte et très massive et d'un puissant ressaut sous son poids de basalte: île comme votive sur le parvis désert des eaux. »

Elle vous ressemble, cher Claudel, par on ne sait quelle âpreté foncière, et par tout ce qu'elle évoque d'intransigeance première¹. (...)

On retrouve encore ce « réflexe » analogique - de l'analogie spatiale, géographique - dans l'hommage à *ceux des Cahiers du Sud*, où l'auteur compare implicitement l'équipe de la célèbre revue à *des feux de littoral* (« on ne laisse pas s'éteindre ces serviteurs fidèles.. ».) ou encore dans le texte magnifique dédié à Victoria Ocampo. Là, le laudateur procède à un rapprochement analogique - basé, comme très souvent sur une analogie d'ordre géographique - entre le tempérament véhément, énergique et conciliateur de l'écrivain argentin et la situation topographique - liminale - du Rio de la Plata: « N'est-ce point là la claire leçon du Rio à hauteur de San Isidro: en ce point d'alliance entre la terre et l'eau comme au point de suture de deux segments d'âme argentine - magnifique ressac, entre flux et reflux, d'une force elle-même déchirée par le désir et par la nostalgie, par l'audace du vivre et la hantise du vécu? » Ce *point d'alliance* sur lequel Perse focalise sa perspective analogique pourrait également renvoyer à un point d'alliance d'ordre lexical: celui qui fait se recouper l'univers de l'oeuvre ou de l'écrivain et une isotopie géographique, géologique, astronomique au service de la mise en valeur de cette oeuvre ou de l'écrivain en question. C'est ainsi que l'on peut relever dans l'ensemble des *Hommages* une fréquence régulière des métaphores bâties sur ce modèle. Evoquant l'oeuvre de Claudel, Perse

¹ - *Hommage à la mémoire de Paul Claudel*, p. 485.

écrit: « Elle a, des grands faciès géologiques, l'élémentaire rudesse et la véracité. Elle est abrupte et saine et de pierre franche - comme on dit d'une côte qu'elle est franche. (...) » Filant la métaphore, l'auteur nous montre que la figure fonctionne finalement, dans l'écriture des *Hommages*, comme un pont, un point d'alliance là encore, entre une oeuvre *x* (ou un écrivain *y*) et l'énonciation subjective d'un locuteur qui, par les choix expressifs - en particulier figuraux - qu'il opère, oriente vers un certain profil la vision de l'oeuvre qu'il explore. Le type même de figures auxquelles il a recours infléchit de façon notoire l'éclairage porté sur tel ou tel texte, puisque ses choix vont indirectement imprégner le discours épideictique d'une coloration subjective, personnelle où l'on retrouve des pans entiers du style de Saint-John Perse. C'est précisément au niveau des énoncés figuraux que s'esquisse la zone de recoupement entre l'oeuvre poétique persienne et les *Discours*, *Hommages* et *Témoignages littéraires*. Comment mieux traduire la « vocation céleste » de Claudel sinon en le comparant à « ces aérolithes encastrés dans l'écorce terrestre »? Si l'analyse du discours épideictique tel qu'il est lisible dans les *Hommages* doit nous amener à nous interroger sur le type de portrait - portrait d'un idéal humain, d'un idéal d'écrivain - que dresse Perse à travers toute cette galerie qu'il nous propose, il semblerait que cette interrogation ne puisse éluder la contribution de figures telles que la métaphore ou le paradoxe dans l'esquisse de cet idéal, esquisse certes subjective et partielle. En tout cas « l'ascétisme intellectuel » qu'il semble apprécier chez Jacques Rivière¹ ne semble pas chez lui être vraiment de mise lorsqu'il s'agit de porter aux nues un artiste plus ou moins célèbre: la plume du laudateur trempe alors largement dans l'encrier du poète, et les ressources rhétoriques du second viennent à la

¹ - O. C., p. 468.

rescousse du premier...En fait, le rapport strictement référentiel qui semble fonder le discours épideictique (rapport mettant en réalité aux prises l'instance laudatrice et l'instance louée avec une tierce instance, le lecteur des *Hommages*) subit une distorsion, une amplification qui pose le problème de l'objectivité du regard dans l'éloge. La question qui s'impose ici serait: y a-t-il un éloge objectif? A qui le laudateur veut-il « faire plaisir »? A lui-même? A l'artiste qu'il célèbre et dont il cautionne l'oeuvre? Ou au lecteur qu'il cherche à séduire, d'une certaine façon, en saturant l'expression d'un surinvestissement formel et rhétorique par lequel l'écriture de l'éloge se met en situation de recevoir elle-même un éloge virtuel? On peut interpréter de ce point de vue la pléthore figurale des *Hommages* comme un « dopage » du dire épideictique allant dans ce sens: mettre en scène - car louer c'est aussi interpréter - l'oeuvre de l'Autre, mais aussi et par la même occasion, mettre en scène sa propre virtuosité scripturale, son talent d'écrivain-relais, certes, mais d'abord d'écrivain tout court. L'élan enthousiaste, supposé spontané, du discours dithyrambique est tout à la fois amplifié et contrebalancé par le travail formel de construction des comparaisons, analogies, métaphores et autres figures marquantes. Dynamiques, souvent percutantes, ces dernières sont tout autres que des digressions; elles contribuent à la vivification du portrait brossé et à la bonne conduite du thème de l'éloge, en combinant fonction persuasive et fonction de « délectation ». Lorsque Saint-John Perse évoque le rôle du *poète avant-coureur dans sa triple fonction d'initiation, d'animation et de promotion*, c'est aussi à son statut de laudateur qu'il fait allusion. Tout l'art du poète reposera alors sur la gestion savante des exigences combinées de ce « genre » particulier que représente l'hommage et des *fulgurations* issues de la veine proprement poétique, et sans lesquelles il

n'y a pas de style persien, pas d'inflexion subjective et originale de l'éloge.

Les métaphores abondent dans les *Hommages*. Qu'il s'agisse d'une image équestre qui porte l'accent sur la liberté de l'écrivain (« Il a chevauché sa culture; il n'en fut point bête ni carapaçonné »¹) ou d'une évocation exotique dans l'hommage à Tagore, le grand poète hindou (« et la mousson d'été, qui hante la terre natale du Poète, élevait jusqu'à nous sa plainte coutumière... »²) la métaphore est, la plupart du temps, de type géographique ou géologique, hydrographique ou astronomique. On retrouve à travers ces types les univers de prédilection de Saint-John Perse, quelques-uns de ses domaines favoris: le chthonien, le liquide ou le marin et le cosmique, le céleste. Témoignant du haut degré d'exigence et du dynamisme de l'équipe de la revue des *Cahiers du Sud*, il transpose ces qualités morales sur le plan spatial: « Une seule ligne de partage court au travers de votre carte géographique: celle qui sépare la *littérature d'eau vive* de la *littérature d'eau morte*, ou de sédimentation ». Ailleurs, la *poésie*, le *roman*, le *théâtre* et la *critique même* seront présentés comme des *provinces* couvertes par l'*apanage* de Gide. Dans l'hommage à Marcel Arland, la transposition se fait forestière: « il n'est, dans toute la *sylve* d' Arland, et jusque dans son clair-obscur, que des « *essences* de lumière ». On retrouve le même type d'image, adaptée à Salvador de Madariaga, l'écrivain exilé en Angleterre pour fuir le régime du dictateur Franco: « La nature n'est point prodigue de tels êtres, arrachés à leur aire, qui gardent au loin leur pouvoir d'expansion et d'*ensemencement*. Ils sont, comme en *sylviculture*, les

¹ - *A la mémoire de Valéry Larbaud*, p. 492.

² - *Ibid.*, p. 501.

« *semenciers* » d'une *sylve* errante, aux *semences* voyageuses »¹. Ces thèmes de l'arbre, de la forêt - savamment tournée en « *sylve* » par le grand amateur de botanique et de mots savants qu'était Saint-John Perse -, de la feuille (Nadia Boulanger est joliment métaphorisée en « *feuille elle-même frémissante dans l'immense feuillage* »²) infiltrent de ce fait un genre d'écriture où le mimétisme avec le style des recueils poétiques est assez frappant.

D'autres variantes de ce type de figure viennent enrichir la densité du paysage figural: ce sont les métaphores géologiques, hydrographiques et astrales. Les premières sont repérables dans la Préface pour Fargue, où il évoque « *la masse basaltique d'un Claudel et les pures cristallisations d'un Valéry* ». Dans le même texte, l'auteur de *Tancredi* est présenté comme étant « issu, comme tous les siens, de l'*affluent* Baudelaire plus que du *fleuve* Hugo »: là, la métaphore - filée dans la suite du passage³ - sert l'effort argumentatif de présentation, de situation dans l'époque. Elle est encore portée par le souffle poétique habituel, par un certain lyrisme que l'on retrouve dans la troisième section de la Préface, quand le poète évoque cette « Poésie faite d'écartes et crispations lointaines, où les brûlures de l'âme alternent avec les déchirements très lents (...) ». L'image du *fleuve français*, dont Gide est épris, est aussi exploitée dans l'hommage qui lui est consacré: celui-ci est « soucieux de voir s'en élargir les *rives* à de nouvelles *crues*, fussent-elles d'orage ou d'affluence étrangère »⁴(...). La métaphore est filée par la suite dans le texte: « De cette France littéraire qui connaît seule le privilège de mener sur trois *lits* différents le *cours* inégal de ses *eaux*: - officielles,

¹ - O. C., p. 538.

² - *Ibid.*, p. 541.

³ - « *Fargue, sensible et sauf entre toutes confluences du grand fleuve français, sut démêler d'un trait sa ligne propre.* », p. 510.

⁴ *André Gide*, p. 474.

domestiques, ou sauvages - quelles *rives* ou quelles pistes suivrait-il (...) »?

Mais le monde astral est aussi mis à contribution lorsqu'il s'agit d'évoquer le parcours spécifique de « l'étoile » dont il faut célébrer dans le même temps l'oeuvre et la personnalité: « (...) longeant l'aire magnétique du surréalisme, (...) il croisa plus d'une *nébuleuse* et franchit plus d'un *champ astral* sans y perdre de sa densité ». Un peu plus loin, c'est pour faire scintiller ces *plus que simples concrétions de poésie* que sont les mots qu'il les définit comme « choses métamorphiques, promesses d'*astres* ou de comètes dont ils fixent l'oeil ou l'embryon. » Les « *images* », quant à elles, sont « *véritables météorites de son ciel poétique* ». Rien d'étonnant alors à ce que les extraits choisis de l'oeuvre farguienne qui émaillent la Préface comportent dans leur ensemble des éléments à la fois thématiques et formels qui sont du goût de Perse, comme on peut le noter à la lecture de ce fragment: « ...Les nébuleuses filent de prodigieuses quenouilles, qui sèchent en tournant comme des chrysalides. Que n'êtes-vous là où je suis, physiciens et mystiques?... ». Cette dernière alliance n'est pas pour déplaire à Saint-John Perse, qui a bâti une grande partie de son Discours de réception du Prix Nobel sur l'analogie entre poésie et science. De même, dans le dialogue entre Gide et lui-même qu'il reproduit dans les *Hommages*, le poète pense le métaphysique et le poétique par rapport à ce qui lui paraît être leur contrepoint le plus évident, à savoir la physique. Aussi n'hésite-t-il pas à présenter la *notion physique d'infini* comme la *contrefaçon sensible de l'absolu*. Cette référence constante à cet autre versant de la perception des choses, et en particulier à la science, lui est familière, et c'est sans étonnement qu'on peut la lire, intégrée dans une perspective analogique comparative, au service de la mise en valeur de la dimension musicale en

poésie: « 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 »¹. Proposant un petit essai définitoire de Claudel dans l'hommage *in memoriam* qu'il lui compose, il affirme que « sa géométrie est euclidienne, scolastique sa méthode - mais [que] son drame, newtonien, est celui d'une gravitation »². Le pôle scientifique semble être là, chez Perse, pour se constituer en phore privilégié de la visée argumentative - si argumentation il y a - ou pour se poser en point de comparaison, en vis-à-vis du poétique ou de l'artistique. Ce mode d'appréhension du monde est assez révélateur là encore d'un désir d'embrasser dans une même sphère, ou une même vision, ces aires généralement envisagées, tant du point de vue de la méthode que du but final qu'on leur assigne, comme des antagonistes. Ce n'est donc pas par hasard que Perse rappelle dans le Discours de Stockholm la reconnaissance par A. Einstein du rôle essentiel de l'imagination en sciences³. Etant sur « l'autre rive », il n'est pas étonnant alors de voir le poète qu'il est s'efforcer, par les moyens que lui octroie la figure, de rendre à sa manière hommage au monde scientifique, de l'intégrer dans l'univers composite qu'il élabore grâce, en particulier, à la métaphore et à la comparaison, tout comme il intègre dans l'écriture poétique des termes scientifiques et techniques d'une extrême spécialisation.

La comparaison est également abondamment représentée dans le texte qui nous intéresse ici. Là encore le domaine scientifique est mis à

¹ - Léon-Paul Fargue, p. 524.

² - *Hommage à la mémoire de Paul Claudel*, p. 484.

³ - Saint-John Perse, *Poésie (Allocution au Banquet Nobel du 10 décembre 1960)* : « (...) » ; quand on a entendu le plus grand novateur scientifique de ce siècle, initiateur de la cosmologie moderne et répondant de la plus vaste synthèse intellectuelle en termes d'équations, invoquer l'intuition au secours de la raison et proclamer que « l'imagination est le vrai terrain de germination scientifique », allant même jusqu'à réclamer pour le savant le bénéfice d'une véritable « vision artistique » (...) », p. 443.

contribution: « (...) toute page poétique de Fargue nous apparaît d'abord comme un tissu vivant parcouru d'un seul spasme ». « Les *mots* » sont décrits « comme des *créatures vivantes* encore reliées à leur naissance (...) ». Le *Gitanjali* de Tagore (« *l'offrande lyrique* ») est « toute fraîcheur et toute essence, comme prise au feuillage même d'un grand arbre d'Asie »¹: la comparaison permet ici de remonter à l'origine du poète hindou, représenté « comme une figuration mythique ». La figure s'imprègne aussi d'inspiration végétale pour identifier Victoria Ocampo, pour ensuite évoluer vers une image d'ordre fluvial : « [elle] aura mené l'oeuvre en cours de sa vie comme un grand arbre de chez elle; ou mieux - car les arbres sont serfs de leur enracinement - comme cet impérieux Rio de la Plata ²(...) ».

Les images de l'éloge tournent donc, comme on vient de le voir, autour des mêmes topoï, ceux-là mêmes que l'on retrouve dans l'écriture poétique. Mais plus encore que la métaphore et la comparaison, deux types de figures reviennent de manière régulière tout au long des *Hommages*: ce sont d'une part les figures de la répétition, qu'elles prennent la forme de la diaphore, de la dérivation ou du polyptote (rejoignant en cela la redondance), et d'autre part celles du paradoxe plus ou moins marqué, allant parfois jusqu'à l'apologie de la contradiction comme haute vertu morale et surtout intellectuelle.

D/ De la scansion répétitive au culte du paradoxe.

Pour peu que l'on ait quelque familiarité avec la poésie persienne, il est difficile d'ignorer l'importance de la répétition dans son écriture. Ce

¹ - *Hommage à la mémoire de Rabindranath Tagore*, p. 501.

² - p. 503-504.

culte du « ressassement » des mots, que l'on doit associer à une réelle jouissance lexicale, se manifeste chez l'auteur d'Exil par la pratique de figures de la répétition telles que la dérivation, qui peut se définir comme l'utilisation dans un même énoncé de deux termes - ou plus, éventuellement - dérivés d'un radical commun (les deux termes étant constitués le plus souvent d'un substantif et d'un verbe, ou de deux substantifs). Si les termes en présence sont tous les deux des verbes, la figure est alors appelée « polyptote ».

La dérivation est souvent une manière de jouer avec les possibilités lexicales de la langue tout en générant des effets stylistiques intéressants. Elle permet par exemple de représenter un statut double, et même quelque peu paradoxal, comme ici où le poète s'évertue à définir la nature éminemment complexe de l'oeuvre d'art: « A la fois créature et créatrice d'une langue, elle [l'oeuvre] garde, rebelle, contre toute prise d'intellect, sa liaison vivante avec le mouvement même de l'être, sa fortune »¹. Lorsque Saint-John Perse met le doigt sur les contrastes inhérents à la personnalité d'André Gide, il mêle justement en une même expression la dérivation et le paradoxe: « (...), et dans toute chose encore mêlant l'irrévérence avec la révérence: (...) ». Lui reconnaissant le mérite « d'élargir à telle mesure la mesure même du goût français », il lui rend hommage, simplement, d'avoir su, allant même au-delà de « toute l'humaine souplesse » et du « libre mouvement du XVIème », être « plus humain qu'humaniste ». Lorsque Gide déclare: « C'est bien en voyageur (...) que je voudrais aujourd'hui voyager... », il décharge volontairement le mot de son sens métaphorique pour ne viser que le sens premier de « voyageur », qui est l'acception contextuelle du mot, sans autre déviation figurale. C'est autour du thème des mots et de la

¹ - Saint-John Perse, *Discours de Florence*, p. 452. C'est nous qui soulignons.

nomination que Perse joue d'ailleurs à cultiver l'art de la dérivation, ces mots dont l'une des fonctions est de « *nommer pour nous l'innommable* »¹, c'est à dire de donner forme et matière à ce qui n'en a pas (ici la dérivation est couplée avec la figure du paradoxisme). « Poète jusqu'à se perdre lui-même dans le poème qui l'engendre »², Georges Schehadé est rapporté par le truchement de la répétition figurale à l'objet qui fonde sa raison d'être, la poésie. Dès lors, ce n'est plus une contradiction qui est soulignée et formulée par la dérivation mais une affinité formelle et sémantique qui mime le recoupement du signifiant et du signifié en poésie. La phrase se fait ainsi presque verset. Un parallélisme identique supporte l'expression définitoire de Salvador de Madariaga: « *Être incisif et décisif (...)* », où les deux adjectifs, liés de surcroît par un rapport paronomastique, coïncident du point de vue du nombre syllabique, de la racine lexicale et du sémantisme. L'éloge n'a donc pas seulement une teneur purement intellectuelle ou conviviale, il est aussi partage du plaisir des mots, de leur saveur sans laquelle le dithyrambe s'assèche dans un exercice de style creux et insipide, où l'artifice tue l'effet de sincérité. Ce goût du maniement des mots permet ainsi l'émergence de la face signifiante du mot, générant des jeux sur les potentialités sonores des termes, comme dans ce fragment où l'effet produit repose autant sur les allitérations que sur le sens: « Ce qu'il appelait « le sentiment » en art (...) n'était pour lui qu'éveil, et de très loin, (...) à ce double saisissement de l'être, tout à la fois saisi et saisissant (...) »³. Il est d'ailleurs curieux de constater que l'on retrouve cette triple occurrence du concept de « saisie », dans ses modulations dérivationnelles verbales et adjectivales, dans l'hommage à André Gide,

¹ - Ibid., *Léon-Paul Fargue*, p. 525.

² - Ibid., p. 482.

³ - *Léon-Paul Fargue*, p. 511.

en un énoncé hybride où se combinent le polyptote et la dérivation: « Son originalité faisait la somme de tout ce qu'il refusait d'être et de tout ce qu'il agréait. Et qu'il ne pût en rien être saisi, insaisissable dans cela même dont il se saisissait, c'était bien là sa plus proche identité »¹. Mais le texte le plus riche en figures de dérivation est sans doute le court éloge de Marcel Arland² publié en 1964, où l'écrivain en question est porté aux nues, en se voyant conférer en l'occurrence une vertu hautement persienne, la pureté: « Il est peu d'écrivains aussi purs chez qui la pureté soit aussi loin d'être une limitation. (...) Est-il dans nos lettres françaises écrivain plus français, qui plus fidèlement témoigne d'une continuité française? ».

Certes, il est difficile d'exposer de manière exhaustive tous les cas de dérivation que nous avons pu relever au fur et à mesure de la lecture des *Hommages*. Du moins avons-nous voulu mettre en évidence les cas les plus significatifs, ceux qui nous ont semblé les plus intéressants. Parallèlement à la dérivation, la présence de quelques cas de polyptote (où l'énoncé figural met aux prises des verbes, ou des formes verbales) a attiré notre attention, comme dans cet exemple tiré de la Préface pour Fargue: « Des mots, des choses, il sut se faire interroger autant qu'il les interrogeait ». Mais surtout, ce sont les cas de diaphore³ qui, plus que les polyptotes, ont retenu notre intérêt parce qu'ils posent les principes de répétition et d'amplification⁴ comme fondements de la figure dans

¹ - André Gide, p. 475.

² - Marcel Arland, p. 535.

³ - J.-J. Robrieux définit la diaphore comme une figure de rhétorique consistant dans « la reprise d'un mot sous deux acceptions différentes dans un même énoncé, permettant de souligner la richesse sémantique de chacun d'eux en les confrontant, voire en les opposant. » Cette figure est souvent confondue avec l'antanaclase, qui, elle, « est une figure de mots mais aussi de dialectique, puisqu'elle consiste à confronter, en les dissociant, deux termes prononcés par des parleurs différents. », in Les figures de style et de rhétorique, Dunod. [C'est nous qui soulignons.]

⁴ - Aristote, Rhétorique: « L'amplification a sa raison d'être dans les louanges (...) [Elle] est ce qui convient le mieux aux discours démonstratifs; car ceux-ci mettent en oeuvre des actions sur lesquelles on est d'accord, si bien qu'il ne reste plus qu'à nous en développer la grandeur et la beauté (...) », Le Livre de Poche, 1991.

l'élaboration du discours dithyrambique. Ainsi en est-il dans l'hommage *in memoriam* à V. Larbaud, où Perse combine la comparaison, la dérivation et la diaphore pour dresser la stèle de son ami disparu: « Novateur, il le fut, (...) par sa seule façon d'être, et de se tenir dans son temps, d'y respirer, homme nouveau, au centre d'une respiration nouvelle (...) - sensible à cette dilatation heureuse, s'y dilatant lui-même, s'y plaisant, comme une pupille ouverte au coeur d'une autre et plus vaste pupille ». Pour Dante aussi, la diaphore permet, par la distinction sémique qu'elle implique, l'affinement de la pensée de l'écrivain laudateur, autorisant la précision analytique qui fouille le concept et fonde l'éloge sur des critères justificatifs crédibles: « D'où l'exigence, en art, d'une oeuvre réelle et pleine, qui ne craigne pas la notion d'« oeuvre », et d'oeuvre « oeuvrée », dans sa totalité (...) »¹. C'est sur la nécessité d'une complétude dans l'oeuvre, d'une cohérence qui engloberait les contraintes formelles et le souci d'une attention portée aux exigences de l'être (*Car toute poétique est une ontologie*, affirme Saint-John Perse dans le même texte) que l'auteur tisse sa définition personnelle - conditionnée bien sûr, et médiatisée, par l'hommage à Dante. C'est donc à des distinctions très subtiles à l'intérieur même des potentialités offertes par la langue que procède Perse, misant aussi beaucoup sur la finesse d'analyse et la perspicacité d'un lecteur dont les compétences sont toujours sollicitées, comme dans ce fragment où l'auteur pose une nuance ténue entre musique « poétique » et musique « musicale »: « De son imprégnation *musicale*, le poème garde, discrètement, comme une fine *résonance* de boiserie heureuse aux anciennes chambres à *musique*. Et cette musique, qui n'est point proprement « musique » de *musicien*, mais qui l'est pourtant assez pour

¹ - *Discours de Forence*, p. 453.

rompre avec la neutralité du langage linéaire, ouvre à la phrase qu'elle porte une dimension nouvelle de l'espace poétique »¹(...) L'éloge n'est pas toujours un discours « entendu », au sens d'attendu; même s'il repose, comme l'a rappelé Kibedi Varga, sur une *certitude*, il n'interdit pas, loin s'en faut, d'être le lieu d'une libre réflexion sur l'art et le langage, sur le statut d'écrivain et la nature de l'oeuvre, enrichissant le discours dithyrambique d'une dimension propre à l'essai. La précision des mots, ce goût du détail visible dans les mises en relief typographiques (tirets, italiques, marques épilinguistiques) de même que dans les mises au point sémantiques sur les nuances des termes, tous ces éléments participent dans une très large mesure à la justesse de l'éloge, à l'expression de sa sincérité. C'est à ce niveau d'ailleurs que la diaphore, par la subtilité et la richesse sémique révélées dans le terme qui la supporte, remplit une fonction essentielle: dépassant les limites d'un éloge trop académique, traditionnellement gonflé et hyperbolique, elle permet précisément de renouveler les contraintes du genre en faisant du langage le lieu principal de construction de l'épidictique. A sa manière, la diaphore suppose une forme non conventionnelle d'hyperbolisation d'une part, et d'autre part, souvent un élargissement du faisceau sémique habituel du mot « poète », comme ici par exemple, pour Dante, « *poète, toujours, ce rebelle-né, qui revendique dans l'homme plus que l'homme...* »

¹ - Léon-Paul Fargue, p. 524.

E/ Le paradoxe, une figure-qualité consubstantielle à l'éloge persien.

Le paradoxe, traditionnellement classé parmi les figures de pensée, est défini par J.-J. Robrieux comme « une affirmation ou un raisonnement qui contredisent une idée généralement admise ». L'auteur ajoute qu' « il s'agit en vérité d'un mode de pensée, non d'une figure à proprement parler. Ainsi le paradoxisme consistera dans l'association de termes contradictoires dans un énoncé prédicatif ». Les limites plus ou moins extrêmes sont représentées par l'antilogie et l'oxymore. Dans notre cas, nous avons été frappés d'observer la grande variété de paradoxes par lesquels Saint-John Perse définit, la plupart du temps, les écrivains qu'il célèbre. Evoquant l'aphasie dont fut victime Valéry Larbaud près de vingt ans avant sa mort, l'auteur met le doigt sur cette absurdité du sort qui le frappa: « Et celui-là, de son vivant, fut dessaisi de la parole (...) Privé du pouvoir de l'écrit, celui qui s'honorait le plus de gratitude envers l'écrit! privé du mot, de la syntaxe et de l'articulation, celui pour qui l'enchaînement d'écrire fut aussi bien enchaînement de vivre et de connaître! » La figure est là pour signifier ce « désaisissement » qui spolie et diminue, comme le résume Perse lui-même, à la suite de ce passage: « Tragique d'une telle destinée: l'homme de langage atteint au siège même du langage...Foudroyé, frappé là d'interdit, celui qui tint à sainteté l'office même du langage! »¹... Rabindranath Tagore est salué pour sa façon d'être, « alliant toute jeunesse à toute vieillesse d'âme (...) » Soulignant l'universalité humaine du grand poète, l'auteur ajoute: « Sa voix *lointaine* nous fut *proche*; son

¹ - p. 498.

chant d'homme d'Asie nous fut chant de *partout* »¹. Ce qu'il aime en Victoria Ocampo, ce sont ces alliances de contraires qui font la personnalité d'exception: « *inaliénable et possessive comme [le] Rio lui-même (...)* ». Le goût du paradoxe chez Perse est poussé à son comble lorsque se trouvent accumulées en une concaténation asyndétique une suite d'antilogies où l'auteur semble plus emporté par sa plume et par l'élan de l'écriture que véritablement animé par un réel objectif définitoire:

« - heures vécues et non vécues, désirs comblés et non comblés, actes tentés et non tentés, périls courus et non courus, tant d'ailes ouvertes ou refermées sur tant de certitudes acquises ou défailtantes -²(...) ».

Le même élan rassembleur de pôles divergents est célébré chez Fargue: « Un même élan durable liait pour lui, de même course, *l'actuel et l'inactuel, le temporel et l'intemporel (...)* ». Plaisir des alliances surprenantes ou incongrues, des jeux de mots comme dans *A ceux des Cahiers du Sud*, qui sont « *engagés tout entiers dans le non-engagement de l'écrit* ». Même antithèse pour décrire la personnalité de Jacques Rivière (« critique très *suspect*, homme très *rassurant* »), celle de Dante (« homme d'absence et de présence, homme de refus et d'affluence, poète, né pour tous et de tous s'accroissant, sans s'aliéner jamais, il est fait d'unité et de pluralité »), ou encore « la voix de Fargue qui garde (...) cette capacité d'être *autre* sans cesser d'être *elle-même* », renouvelant ici l'expression verlainienne de l'idéal féminin dans le fameux Rêve familial. Ceux qui l'intéressent sont précisément ceux-là qu'habite une singulière contradiction interne, qui est à n'en point douter

¹ - p. 501.

² - *Pour Victoria Ocampo*, p. 505.

chez Perse l'indice d'une armature humaine et intellectuelle de premier rang: comme Fargue qui est à la fois « franc de tout métissage et riche de toutes alliances »¹. C'est pour cela que dans l'hommage à V. Larbaud, les deux mots qu'il relève dans son *Journal* sont ceux de « *contentement* » et d'« *angoisse* », dont les implications divergentes lui sont, à lui poète, hautement éloquentes. La « double postulation » inhérente à l'homme, à l'image du célèbre concept baudelairien, semble être le moteur de toute présentation morale dans les *Hommages*, à l'instar de celle de Claudel, dont Perse souligne « la richesse [humaine]: également partagé entre sa force *animale* et sa charge d'*intellect* »². Gide également retient son attention, « mêlant *l'irrévérence* avec la *révérence*: sensible à tous *contraires* comme à toutes *alliances*, avide, sans rupture, de tous risques de rupture³(...) ».

La contradiction, composante primordiale du portrait de l'artiste par son laudateur, devient de ce fait figure saillante du paysage de l'épidictique. De l'oxymore (Dante qui « gère une *solitude plus peuplée* qu'aucune terre d'empire ») au paradoxe qui veut que « *libre* » et « *vassale* » - ces deux épithètes définissant la musicienne Nadia Boulanger⁴ - soient en situation « normale » des antonymes, l'écriture de l'éloge compose avec le décalage, l'ambiguïté introduites par ce genre de figure. Là, les choix rhétoriques conditionnent véritablement l'émergence d'une poétique. Si l'expression « *tristesse du bonheur* » peut à la rigueur facilement se concevoir pour déterminer le ton de l'oeuvre farguienne, d'autres telles que « pudique son orgueil, plus

¹ - p. 511.

² - p. 484.

³ - p. 474.

⁴ - *Pour Nadia Boulanger*, p. 541.

qu'aucune fierté »¹, ou « esclave et maître de l'image »² supposent la réunion de deux sphères franchement antinomiques, que l'auteur se plaît à associer pour générer un espace conceptuel - et probablement aussi langagier - nouveau où l'incongru, l'insolite prennent une part prépondérante. Ce qu'il aime, il nous le dit lui-même, caché sous le masque du laudateur, dans ce rôle qui, au fond, l'arrange très bien puisqu'il peut s'y exprimer au nom de l'Autre: ce sont « *les mots pour leur franchise et la surprise parfois de leur duplicité* »³...Saint-John Perse a plus d'une fois insisté sur le fait que l'expression doit impérativement comporter cette qualité de clarté sans laquelle il n'y a pas d'espoir de traduire une notion vague, hermétique ou obscure. Et cette nécessité est reformulée de manière patente à travers l'éloge de Fargue: « D'autant plus *claire* semble la phrase, qu'elle s'imprègne de plus de *nuit* »⁴. L'hermétisme et la limpidité sont ainsi subsumés en une même zone où ils sont en interaction permanente. Poétique du paradoxe, la poétique persienne réfère au bout du compte à une logique interne au langage: la possibilité pour un terme de s'apparier - porté par la cohésion syntagmatique ou syntaxique - à un autre pour dépasser la cohérence habituelle vers une « transfiguration » (expression persienne, qui rejoint d'ailleurs chez lui le concept de « transsubstantiation ») du monde de la logique, où dorénavant le vrai peut prendre la forme du non-vrai, où A peut se convertir ou entrer en équivalence avec non A . La *paresse* peut, dans de telles conditions, se concevoir comme *très active*⁵, l'intelligence latine de Madariaga, « riche d'ellipses et d'écarts jusque dans la trame régulière de ses poursuites analytiques ». Et Saint-John Perse de

¹ - *Hommage à Salvador de Madariaga*, p. 540.

² - *Léon-Paul Fargue*, p. 525.

³ - *Ibid.*

⁴ - *Ibid.*, p. 520.

⁵ - *Ibid.*, p. 527.

reconnaître lui-même, au sujet de ce dernier, qu' « il est rare *d'assembler tant de contraires* dans une même nature, à la fois rigoureuse et sensible, *intuitive et logique, mi-poétique et mi-scientifique* »¹. Comme Claudel qui tantôt est assimilé à *la mer* tantôt à une *masse basaltique*, Fargue « eût souhaité de vivre (...) *sans contrat social*, lui *le plus sociable* des hommes ». En outre, « sa part de solitude humaine fut moins un fait d'insularité que de communauté ». Dessinant le portrait - en une très belle hypotypose, où le personnage nous est donné à voir dans l'attitude qui lui convient le mieux d'après Perse - de Georges Braque en « *haute figure d'archer* », l'auteur livre les deux versants, intérieur et extérieur, du peintre en une formulation qui réunit les extrêmes géoculturels: « *Sagesse et calme d'Oriental sous ce très beau faciès d'Occidental...* »² Et c'est enfin à la contradiction et au paradoxe qu'il fait honneur dans l'hommage à Fargue lorsqu'il affirme que « *d'une tension entre réel et surréel, et de l'éclair d'une contradiction, naît la beauté fiévreuse, fille de la discorde* ». C'est cette même notion qu'il reprendra un peu plus loin dans le même texte, évoquant la « *discorde latente qui règne au coeur de tout poème - ce noeud de poulpe des contraires qu'assemble toute rive poétique (...)* »³

Ainsi donc, nous aurons tenté de traverser le champ figural qui donne son relief à l'éloge. Ce champ, où sont principalement investis la dérivation, le paradoxe mais aussi la diaphore, la métaphore et la comparaison, ne saurait être considéré bien sûr ici dans sa totalité exhaustive. Il y a lieu cependant de ménager une part non négligeable à l'apostrophe (« *Fargue! ... L'éclair du nom tient vive en nous sa trace* ») laquelle, dans un texte appartenant à l'épidictique, est une figure

¹ - p. 538.

² - *A la mémoire de Georges Braque*, « *Pierre levée* », p. 537.

³ - p. 517 et p. 530.

attendue, accompagnée ou non du vocatif (« Ô Dante, dans nos voies et propos comme un principe d'autorité! »). Cette figure doit une fois de plus être rapprochée de celle de l'allocution, qui « a constitué, dans la culture traditionnelle, l'un des exercices majeurs pour l'apprentissage de la rhétorique. (...) Elle consiste en ce que, dans le discours, apparaît une prise à partie par une adresse de parole du locuteur à un interlocuteur qui n'existe pas (...) (un être absent ou inanimé) »¹. L'amplification entre également en ligne de compte dans la stratégie rhétorique adoptée dans les *Hommages*, dans la mesure où elle constitue le canevas sur lequel se tisse le discours du laudateur, et en particulier la spécification. Celle-ci, qui désigne « à la fois un comportement et une pratique oratoires », est définie par G. Molinié comme *un moyen d'amplification*. Or, dans la mesure - et comme son nom l'indique - où « elle met en oeuvre, dans son principe, le démontage de la signification d'un terme en ses composantes sémantiques »², elle est ici indissociable de l'entreprise de présentation, de définition et de description des personnages et de leur oeuvre qui est menée à bien dans le cas présent. En fait, la spécification est ici doublement intéressante. D'une part, sa pertinence tient au fait que, parce qu'elle implique un développement des « attributs » et des « caractéristiques de ce dont on parle », de même qu'une « énumération des valeurs contenues à l'intérieur du sens du terme développé » (« poète » par exemple), elle est particulièrement opératoire dans un contexte où justement, il s'agit de passer en revue les qualités et vertus inhérentes à la personne évoquée - ses habitudes, ses positions particulières en matière d'art, son portrait physique et moral, etc. D'autre part, et si l'on admet que la spécification peut emprunter la forme de

¹ - Georges Molinié, *Dictionnaire de rhétorique*, Les Usuels de Poche, 1992.

² - *Ibid.*, Molinié spécifie: « C'est une opération de division du sens en éléments partiels. »

« pures et simples redondances »¹, l'on ne peut que confirmer sa présence effective dans les *Hommages*, qui sont bâtis - comme on l'a vu précédemment - sur le gonflement oratoire (par l'amplification, mais aussi la dérivation et la diaphore qui sont finalement des figures d'insistance autant que de jeu verbal) et le culte du paradoxe qui est constitutif des attributs synecdochiques définitoires de l'écrivain loué. Plus qu'un regard porté sur le réel, c'est surtout un mode de traitement analytique et un type de relation que souligne la spécification, relation entre un écrivain et un autre, médiatisée par le langage et ses artifices, conditionnée par une certaine image à transmettre du laudateur à son lecteur.

F/. L'éloge: un exercice de mise en valeur de l'*ethos* du laudateur.

Les *Hommages* sont par excellence le type de discours où la « personnalité » de l'auteur apparaît de façon particulière. Encore faudrait-il ici parler d'*ethos* plutôt que de personnalité. Ce concept de nature rhétorique définit en général le profil moral de l'orateur tel qu'il transparaît d'après son discours. Michel Patillon distingue en fait deux *éthè* : « l'éthos qui est habituellement, à la ville pourrait-on dire, celui de l'individu qui prononce le discours (...) et l'éthos que, ici, maintenant, l'orateur laisse paraître grâce à l'art mis en oeuvre dans son discours. Les deux peuvent coïncider ou non, mais dans tous les cas l'orateur ne laisse pas d'être en représentation et de jouer un personnage »². L'écrivain, au travers du discours apologétique qu'il élabore au profit d'autrui,

¹ - « On a dans ce cas production matérielle du discours par développement ou enveloppement d'un terme, selon un procédé d'expansion sonore et scripturaire entièrement volumétrique. L'important est alors (...) l'impression sur le récepteur, par un vrai triomphe de la manipulation strictement verbale. », Molinié, p. 303.

² - M. Patillon, Eléments de rhétorique classique, Nathan, 1990, p. 67. C'est nous qui soulignons.

construit dans la foulée une image hautement valorisante de lui. Mary Gallagher, dans l'étude précédemment citée, a insisté sur la valeur réflexive des *Hommages*: à travers l'Autre, c'est lui-même qu'il veut honorer. En réalité le principe de réflexivité est « compris », intégré dans la logique même de l'éloge puisque celui-ci, dont l'objet est *l'honorable*¹, met en jeu l'*ethos* de l'orateur, du laudateur. Or on ne peut concevoir un laudateur digne de ce nom sans *ethos* correspondant, c'est à dire sans profil de grandeur et d'honneur inscrits en filigrane du discours prononcé. La prise en considération de ce concept d'*ethos*, appliqué non seulement comme preuve technique mais aussi comme catégorie stylistique², présente dans un tel contexte des avantages certains dans la mesure où elle conduit à mettre en lumière le détail des diverses facettes de l'attitude - ou posture - persienne telle qu'adoptée dans les *Hommages*. Attitude face à l'écrivain loué mais aussi face à ses lecteurs. Or c'est bien là le problème posé: quelle image l'auteur veut-il transmettre de lui? Question d'autant plus délicate que l'on connaît les « subterfuges » dont usait Saint-John Perse dans sa stratégie médiatique. Nous n'évoquerons pas toutes les formes que peut revêtir l'*ethos* dans la tradition purement rhétorique - *naïveté, piquant, saveur et modération*³ - mais celles qu'il adopte spécifiquement dans le texte qui nous interpelle.

C'est ainsi que les deux qualités essentielles qui sont mobilisées ici - pour les besoins de la cause démonstrative - se trouvent être la sincérité et l'autorité. Comment en effet prétendre à un quelconque pouvoir de

¹ - G. Molinié, *op. cit.*, p. 107 (*Démonstratif*).

² - *Ibid.* : « L'éthos qualifie (...) un énoncé dont certains composants peuvent conduire l'auditeur à accorder sa confiance au locuteur », p. 110.

³ - « Par naïveté du style il faut comprendre le naturel et la simplicité (...) La saveur (...) du discours a un caractère ludique et le discours remarquable par les composants de la saveur paraît être fait pour le plaisir. (...) Le piquant est un jeu de l'esprit. Hermogène en distingue [une espèce] qui est un jeu sur le sens des mots. (...) La modération caractérise le discours où le locuteur renonce à de légitimes prétentions et se montre conciliant. », M. Patillon, *op. cit.*, pp. 111 et 113.

persuasion sur le lecteur si le discours ne comporte aucune marque de sincérité ou du moins d'intention de sincérité? La question ne demande qu'à être approfondie, et en réalité cette question de sincérité se doit d'être appariée à celle de justice, ou plutôt de « justesse » de jugement qui, elle-même, s'associe à une exigence d'exhaustivité. Perse le confirme dans ce passage sur Jacques Rivière¹ où il s'exclame sur la richesse et la complexité du « coeur » de l'écrivain et animateur de la Nouvelle Revue Française, en exprimant sa crainte de ne pouvoir célébrer la totalité de ses facettes: « Ah! tant de choses à concilier!...Ne puis-je à toutes faire droit sans qu'il soit dit qu'à nulle j'aie fait tort? ... Et vous pouvez encore m'infliger cette dernière injure de votre doute ». Certains artistes sont d'ailleurs plus facilement cernables, ou « analysables » que d'autres. Rivière, lui, est *homme tout incommunicable*. Perse renvoie donc habilement la responsabilité de la difficulté à l'écrivain qu'il loue. Mais l'aveu de défaillance n'est encore qu'une stratégie de valorisation, par laquelle il se montre faillible et humain. L'impact de l'éloge est d'ailleurs décuplé par les aveux de gaucherie ou même de modestie, qui sont une excellente tactique d'écriture: si l'artiste est si dense que l'on ne puisse épuiser ses qualités, alors cette densité est elle-même éloge en soi. En outre, et comme le dit M. Patillon, l'apostrophe est en particulier une des figures de la sincérité, de même que l'asyndète et toutes les formes qui ressortissent à l'expression de l'émotion, laquelle émotion ne doit tout de même pas nous faire oublier que dans l'éloge l'auteur est sur un piédestal par rapport à l'écrivain dont il chante les louanges, puisqu'il a le privilège de renouveler - sinon de créer - la garantie de sa postérité. De ce point de vue l'éloge s'apparente à l'Ode pindarique, dont la fonction est de

¹ - Sur Jacques Rivière, p. 470.

« *commémorer l'exploit* d'un individu par un chant d' éloge¹(...) L'ode fait en quelque sorte partie de l'exploit, puisqu'elle le porte à la connaissance par le langage. » Il y a donc une *héroïsation*, une idéalisation de *l'auteur de l'exploit*. Mais surtout, « cette idéalisation du vivant a un écho dans l'art funéraire, comme si le héros était *embaumé par l'éloge*. L'ode a même une fonction de *stèle* (...) ». Louer a donc une fonction transcendante qui, comme l'écriture, joue à échapper à la mort et à rire d'elle en fixant des fragments de beauté dont le laudateur se porte témoin devant les lecteurs, amateurs ou admirateurs. L'acte même de « *témoigner* » (il y aurait lieu de relever toutes les occurrences du terme dans les *Hommages*) est d'ailleurs éloquent: il introduit explicitement dans le discours une dimension judiciaire qui se sublime dans l'épidictique. Or une des catégories morales reliée à l'*ethos* de l'orateur dans la rhétorique est celle de la grandeur et de l'autorité: « pour ranger l'auditoire à ses vues, il a en effet besoin d'autorité »². M. Patillon spécifie à ce sujet que « dans le discours judiciaire, inversement [au discours délibératif], l'éthos est au premier plan ». Mais cette grandeur peut autant poser problème qu'elle peut nourrir la crédibilité et servir la cause de l'écrivain loué: elle peut parfois irriter le lecteur qui peut accuser le laudateur d'orgueil, de pompe inutile : « les catégories de la grandeur et de l'habileté réelle et apparente sont en contradiction avec l'éthos, car elles éveillent la méfiance. »³ La question est donc de trouver le juste équilibre entre la tentation de la démesure, l'outrance - qui par ailleurs part d'une bonne intention...- et la nécessité de faire montre de modestie, comme le fait Saint-John Perse lorsqu'il « s'efface », usant à

¹ - Paul Laurent Assoun, « La philosophie de la nostalgie: Saint-John Perse, émule d'Empédocle et de Pindare », in « *La Nostalgie. Analyses et réflexions sur Saint-John Perse, Eloges* », ouvrage collectif, pp. 189- 198.

² - M. Patillon, *op. cit.*, p. 119.

³ - *Ibid.*, p. 119. C'est nous qui soulignons.

cette fin du procédé du chleuasma¹: « Vous me demandez ces pages vaines sur un homme qui fut tout occupé du long débat intérieur. D'autres loueront son oeuvre. Mon nom n'appartient pas aux lettres² et mon témoignage ne peut servir sa mémoire littéraire »³. Il en est de même dans le court passage sur Adrienne Monnier où l'auteur s'éclipse devant une galerie d'écrivains auxquels il a presque tous rendu hommage: « Fargue, Gide, Valéry et Claudel, et Joyce aussi, qui ne sont plus, auraient pu mieux que moi rendre hommage à tant de généreuse activité (...) ». On peut identifier ici le lieu de la modestie tel qu'il est apparaît dans la littérature classique à travers l'exorde, où par la *captatio benevolentiae* (pensons au *Préambule* des *Essais* de Montaigne) l'auteur cherche à s'attirer les bonnes grâces de son lectorat. Car le danger de l'éloge pour le laudateur est de pécher par excès, ou par défaut, et dans les deux cas de voir son témoignage mis en doute. C'est donc une question d'équilibre à trouver, entre les trois objectifs: plaire au public, faire honneur à la mémoire de l'écrivain ou de l'artiste, et enfin - et peut-être surtout - véhiculer un *ethos* crédible, agréable et attachant.

Si l'Autre est essentiel dans la relation littéraire et humaine telle qu'elle est dessinée par Perse, c'est aussi parce que l'éloge comporte une composante sociale fondamentale. Dans l'hommage à Gide, l'auteur le reconnaît lui-même, qui déclare que la « littérature française, née d'une civilisation de cour, de salons, de ruelles et de « greniers » philosophiques, et par là même éminemment *sociale* (...) retrouve son

¹ - « Le chleuasma (appelé également prosopoièse ou autocatégorème) est une auto-apologie par antiphrase. Par une expression dépréciative, on s'accuse d'un défaut en espérant ne pas être cru ou même susciter une réaction compensatoire », J.-J. Robrieux, *op. cit.*

² - Dans la lettre à Gaston Gallimard du 23 avril 1924, Alexis Leger écrit: « *Je ne suis pas écrivain*; et vous savez combien il m'est difficile de me lier en fait de publication (...) »; O.C., *Témoignages littéraires*, p. 547. C'est nous qui soulignons.

³ - *Sur Jacques Rivière*, p. 466.

infini dans l'abîme même du puits humain (...) »¹. Il met par là en relief l'importance de l'institutionnel dans la conception et la structuration mêmes du discours littéraire, et de ce fait, il valorise sa part rhétorique. Aristote met l'accent à ce propos sur le fait que « les plus grandes vertus sont nécessairement celles qui ont le plus d'utilité pour les autres (...) »². Par conséquent, c'est tout naturellement que Perse rend hommage à ceux qui ont une capacité d'écoute de l'Autre - comme Jacques Rivière, par exemple - , aux « animateurs » comme Victoria Ocampo, *animatrice et promotrice*³, ou Nadia Boulanger, *animatrice et instigatrice*⁴. Mais en même temps, et puisqu'il y a un *ethos* de l'éloge, l'aptitude persienne à rendre hommage est donc à prendre aussi pour...une qualité implicite du laudateur. Son statut est en fait double: à la fois l'orateur qui a le privilège du chant de gloire (*exalter l'oeuvre nouvelle*⁵) et l'écrivain qui reconnaît ses pairs ou ses aînés, comme il le souhaite à la génération à venir: « Aux jeunes à venir, je souhaite de connaître un aussi beau regard d'aîné [Larbaud], aussi généreusement levé de son oeuvre vers la leur ». Garant de l'excellence littéraire et plus généralement intellectuelle (*Pour tel office, dons du garant*⁶), le laudateur est le maillon intermédiaire unissant l'artiste et le public. Et c'est pour assurer le bon accomplissement de cette mission qu'il fait parfois appel à d'autres « garants », comme lorsqu'il cite Valéry intronisant Fargue en « prince de la métaphore », ce dernier étant aussi « loué par Gide sur un vers de Tancredi ». Il y a de ce fait, si l'on peut dire, une manière d'hommage au second degré: l'auteur loue l'écrivain en question mais aussi

¹ - Cité par Mary Gallagher, *op. cit.*, p. 207.

² - Aristote, Rhétorique, Le Livre de poche, 1991, Introd. de Michel Meyer, Livre Premier, Ch. IX, § III, p. 129.

³ - p. 504.

⁴ - p. 541.

⁵ - *A la mémoire de Valéry Larbaud*, p. 497.

⁶ - *André Gide*, p. 473.

indirectement un autre écrivain qui a su apprécier le premier et dont il cite le témoignage pour corroborer le sien. Mais Perse n'hésite pas quand il le faut à parler en fin connaisseur de la langue, qui approuve et entérine le talent, en l'occurrence cette qualité ultime qui est la maîtrise de la langue: *...Et c'est bien ainsi que l'on écrit français*¹. L'éloge n'est ainsi jamais monocorde: polyphonique, il comporte de multiples orientations, dont nous avons déjà évoqué certaines: éloge du langage, de l'homme - européen et universel (Ungaretti, qui a « su porter à l'universalité le cri de l'homme européen »²) -, de l'âme et de l'oreille françaises, ou encore de la Musique³. Dans ses digressions, il sort des sentiers battus pour chanter la beauté d'une ville à l'instar de Londres, sur laquelle on peut lire des passages superbes dans l'hommage à V. Larbaud (« Londres d'avant la Première Guerre fut une étonnante chronique humaine en même temps qu'un splendide emporium »), et de Paris pour Fargue (« Paris, son fief et sa coutume... »). Car si louer impose parfois une position physique - *Se lever aujourd'hui en l'honneur du Dante* - ce doit être aussi une source de plaisir. Kibedi Varga évoque ce *plaisir (delectatio)* qui est « le sentiment noble que l'auditeur éprouve devant la vertu »⁴. Or c'est cet art de délectation et non plus seulement d'enseignement que célèbre Saint-John Perse chez Dante, délectation qui rejoint le plaisir de la lecture auquel s'adonnent les grands écrivains.

Nous terminerons cet aperçu sur les contours de l'éloge par un paradoxe. Si l'un des hommages les plus poétiques nous a paru être cet

¹ - *André Gide*, p. 477.

² - *Message pour Ungaretti*, p. 500.

³ - *Pour Nadia Boulanger*, p. 540.

⁴ - A. Kibedi-Varga, *Rhétorique et littérature. Etudes de structures classiques*. Didier, 1970, p. 26.

éloge des mots longuement développé dans la Préface pour l'oeuvre de Fargue, il n'en demeure pas moins que l'éloge suprême, quel que puisse être son objet, est curieusement celui qui se passe de ...mots. Que le laudateur fasse aveu de renoncement - « *Il n'y a rien à dire* pour expliquer ce coeur d'un homme tout incommunicable »¹ (où l'on peut lire une forme de prétéition) - ou qu'il évoque une sorte de dépassement de l'éloge (« *Il aimait, des meilleurs, cette faveur qui tait l'éloge* »²), son statut de « relais » l'expose souvent au risque de ne pouvoir dire avec suffisamment de justesse les choses. Il est le premier à reconnaître cette part indicible - « *tout cela qui ne peut être défini du poète* »³ - qui échappe à l'emprise réductrice du discours, fût-il porté sur les hauteurs hyperboliques. D'ailleurs, l'hyperbole n'est-elle pas « à son comble lorsque le locuteur *ne trouve pas ses mots* »⁴? Si l'oeuvre idéale est celle qui est à la fois d'ici et d'ailleurs, française et européenne - voire universelle -, d'aujourd'hui et d'autrefois (« *autant d'avenir qu'elle renoue de passé* »), l'éloge idéal sera, à son image: autant fait de mots - et d'alliances de mots, au sens rhétorique du terme - que de silence. Cette saturation du langage dans le silence est alors le meilleur et le plus juste des hommages.

¹ - *Sur J. Rivière*, p. 470-471.

² - *Léon-Paul Fargue*, p. 532.

³ - *Léon-Paul Fargue*, p. 508.

⁴ - J.-J. Robrieux, op. cit.

CHAPITRE II

SUBLIME STYLISTIQUE ET SUBLIME ONTOLOGIQUE.

I / Sublime et style

L'exploration des modalités de l'épidictique et de l'éloge dans la poésie persienne nous aura permis de dégager un certain nombre de traits utiles pour une meilleure appréhension du genre dans les textes poétiques. « Acte de langage expressif et lyrique », l'éloge suppose un énonciateur qui annonce son projet apologétique, un objet sur lequel une forme d'observation est pratiquée, qui oscille de la vue précise à la vision sublimante, un auditoire approbatif prêt à la délectation du poème, et des modes d'expression spécifiques à cet exercice : le blason, la description, l'hyperbole. Du chant de gloire d'inspiration sacrée à l'ode à l'amour tissée dans *Strophe*, le genre apologétique répond ainsi à des configurations variées et complexes.

Cependant, Marc Fumaroli met l'accent dans L'Âge de l'éloquence sur un autre point, non moins essentiel que les composantes thématiques et formelles. Ce point concerne précisément le contexte historique et moral dans lequel le genre s'épanouit et nous renseigne ainsi sur la disposition d'esprit liée à sa production tout comme à sa réception :

« L'art de l'éloge, qui allie la transmission du savoir philologique ou religieux à une forme luxueuse et délectable, est (...) le signe d'une civilisation parvenue à son dernier degré de développement. (...) Dans l'éloge, le langage devient bonheur d'expression, pouvoir rayonnant

de sympathie, sachant faire aimer et admirer (...) un ordre de société reflétant l'ordre divin des choses, et sa beauté »¹.

Fumaroli se fait ici l'écho de la vision de certains jésuites français du XVII^e siècle (en particulier du P. Caussin) qui lisent dans cette forme d'éloquence qu'est l'épidictique un signe de progrès et d'évolution de la civilisation. On comprend alors qu'il décrive l'éloge comme un art de raffinement et de culture. En ce sens le discours apologétique devrait donc être considéré comme une pratique d'élites, comme un art se nourrissant de procédés subtils et recherchés, compatibles avec la beauté et la supériorité des sujets et des thèmes traités. Est-ce à dire pour autant que l'éloge doive être apparié au courant de l'*asianisme*, ce style *luxueux* que certains dénigreront au nom d'une esthétique de la sobriété et de la mesure (définie par le courant opposé, l'*atticisme*) et que d'autres, à l'inverse, rapprocheront de l'élévation impliquée par le Sublime ? On ne peut nier que l'écriture de l'éloge ne soit, d'après ce que nous en donne à voir le poème persien, étroitement associée à une option stylistique privilégiant lexicale, figures et esthétique de la grandeur, de la hauteur glorifiante :

« Ah ! qu'une élite aussi se lève, de très grands arbres sur la terre, comme tribu de grandes âmes et qui nous tiennent en leur conseil...

(Chronique VIII, OC 403)

« ...Ah ! qu'un grand style encore nous surprenne, en nos années d'usure, qui nous vienne de mer et de plus loin nous vienne (...)

¹ - *Op. cit.*, p. 293.

(Strophe, « *Les Tragédiennes sont venues* » OC 293)

...La nuit qui chante aux lamineries des Villes n'étire pas chiffre plus pur pour les ferronneries d'un très haut style.

(Vents II, 1, OC 200)

Dans ces conditions, le discours apologétique oblige à un positionnement stylistique - ces *ferronneries d'un très haut style* - qui serait aux antipodes de la simplicité et de la sobriété. Il serait de ce fait plutôt déterminé, du fait de l'inflexion asianiste qui s'y rattache, par la surcharge, la pompe et le goût de l'*ornement*. On pressent bien ici la problématique qui se dégage, et qui est inséparable de la réalisation même de ce discours épideictique : celui-ci est-il exclusivement d'ordre *asianiste* – au sens péjoratif du terme – ou serait-il conditionné par une esthétique, voire une éthique du Sublime ?

A/ Le grand style comme constante stylistique.

Si la littérature est traditionnellement classée dans la catégorie du genre épideictique - même si des éléments propres au délibératif et au judiciaire peuvent la traverser et l'informer, comme dans le théâtre - cette appartenance est aussi fondée sur le choix d'un certain style et son adaptation au sujet du discours. Tout comme l'objectif d'apologie dictera tel ou tel recours (la citation des origines, l'argument de la naissance et des actes), il y aura lieu également de définir un style particulier, qui ne devra pas dissoner par rapport au sujet.

Relativement à la théorie des trois styles, le style poétique persien semble tout naturellement se définir comme style élevé ou sublime. Cette

théorie des trois styles stipule en effet une tripartition des modes expressifs et des moyens qui en dérivent en fonction du discours à tenir et de l'objectif escompté par l'orateur ou l'auteur. Remontant à la Rhétorique à Herennius, J. Gardes-Tamine explique l'alignement de ces trois styles sur les trois différentes œuvres de Virgile : « Au Moyen Age, les commentateurs prirent les trois œuvres de Virgile comme des modèles pour chacun de ces styles : les Bucoliques (39 av. J.-C.) pour le genre simple, les Géorgiques (29 av. J.-C.) pour le genre moyen, et l'Enéide (19 av. J.-C.) pour le genre élevé, définissant ce que l'on appelle la *roue de Virgile*¹ ». Est-ce à dire qu'un écrivain doit préalablement à la composition d'une œuvre se situer relativement à un de ces styles ? Il semble que oui. Le caractère prescriptif de ce genre de partition engendrera ainsi un certain monolithisme stylistique, même si l'on peut parfois attendre d'une œuvre qu'elle associe différents modes stylistiques, tout en respectant les lois du genre et les incompatibilités mutuelles. Toute la réglementation des genres à l'âge classique est en grande partie issue de cette tripartition, combinée à la division en genres littéraires mise au point par Aristote dans sa Poétique : « L'épopée et la poésie tragique, comme aussi la comédie, l'art du dithyrambe (...) ont tous ceci de commun qu'ils sont des représentations. Mais il y a entre eux des différences de trois sortes : ou bien ils représentent par des moyens autres, ou bien ils représentent des objets autres, ou bien ils représentent autrement, c'est-à-dire selon des modes qui ne sont pas les mêmes² ». Ce n'est vraiment qu'à partir du XIX^{ème} siècle que chaque orientation stylistique est susceptible, dans le traitement qui en est fait

¹ - La Rhétorique, A. Colin, 1996, p.118.

¹ - Aristote, La Poétique, Trad. et notes de lecture par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Seuil, 1980, Ch.1, p.33.

par l'auteur, de subir des subversions. Mais même dans les prescriptions puristes antiques et classiques, le cas où le style peut dégénérer en excès est relevé, et un tel excès a pour effet de produire l'inverse du résultat escompté¹. S'agissant de la poésie persienne, il s'agira ici d'évaluer les composantes de son style et surtout d'en saisir, à travers l'éclectisme pratiqué, les prolongements à la fois esthétiques – l'effet du Beau – et éthiques.

Le langage persien puise particulièrement aux sources de ce grand style ou style élevé. Brassant des lexiques très diversifiés, empruntant au monde antillais, à l'histoire des peuples, aux différentes mythologies et civilisations, au vocabulaire spécialisé, Saint-John Perse est généralement défini comme un poète au langage très soutenu, privilégiant une écriture de mots rares, aux accents parfois même précieux et maniérés. J. Gardes-Tamine souligne sa prédilection pour le style élevé, en relation avec ces genres nobles que sont tragédie et épopée². Il est effet manifeste que des inflexions telles que celles qui se dégagent du passage suivant ne peuvent que conforter cette appartenance du poème à une sphère oratoire particulièrement magnifiée :

« Mais ce soir de grand âge et de grande patience, dans l'Eté lourd d'opiates et d'obscures laitances, pour délivrer à fond d'abîme le peuple de vos lampes, ayant, homme très seul, pris par ce haut quartier de Fondations d'aveugles, de Réservoirs mis au linceul et de vallons en cage pour les morts, longeant les grilles et les lawns et tous ces beaux jardins à l'italienne

2- « Chacun de ces styles, s'il est mal maîtrisé, peut se corrompre : comme le dit la *Rhétorique à Hérennius*, le style élevé se caricature dans le style *boursoufflé*, le moyen dans le *flasque*, énérvé au sens propre, et le *simple* dans le sec. (J. Gardes-Tamine, *La Rhétorique*, p.121.)

² - J. Gardes-Tamine, « Saint-John Perse et la belle parole », dans *Cartes blanches* n°1, publ. par l'Univ. Paul Valéry, Montpellier III, sep. 2000, p.147.

dont les maîtres un soir s'en furent épouvantés d'un parfum de
sépulcre,

(...) (Exil, *Poème à l'étrangère* III, OC 172)

Un tel style périodique – la phrase s'étend sur deux lignes entières – n'est donc pas pour démentir l'étiquette stylistique apposée à l'écriture persienne. Le « grand style » s'accorde, sur le plan de la cohérence entre genre et style, avec la hauteur déterminée par le genre épique. En effet, dans la mesure où une grande partie des recueils poétiques persiens est inspirée du modèle du discours apologétique, il est logique que le ton adopté soit en harmonie avec celui qu'exige toute perspective élogieuse. Il y a lieu, là encore, de souligner un éclectisme persien qui explique l'alignement parallèle des préférences génériques et stylistiques. Le registre de la parole persienne sera donc, nécessairement et peut-être *ataviquement* – nous tenterons de comprendre cette attirance pour le style élevé en relation avec sa situation de Béké – celui de l'altitude.

Comment se manifeste cet élitisme stylistique dans l'œuvre de Perse, et jusqu'à quel point l'imputation de grandiloquence peut-elle être justifiée ? En fait, ce qui frappe chez Perse, c'est cette propension au recours à ce style quel que soit le sujet. Nous avons souligné plus haut ses affinités avec le genre de l'éloge. Mais même dans des recueils plus spécifiquement descriptifs, comme *Oiseaux* ou *Cohorte*, le lexique utilisé ainsi que l'arsenal figural portent à croire que ce style ressortit résolument au fonctionnement intellectuel de l'écrivain, et qu'il n'est donc pas un simple exercice... de style. Preuve en est aussi l'allure de nombreuses Lettres qui portent le sceau de ce style de grandeur, bien qu'ils soient destinés, comme dans cet extrait, à la mère même du poète :

« Mère chérie, que d'espace entre nous, et que j'ai de peine à l'oublier !

Le vieux « Polynésien », des Messageries maritimes, qui, à onze nœuds à l'heure, économisant son charbon, n'a si lentement conduit en Chine, avec sa mâture désuète et ses vergues en croix semblait auner chaque jour, à la mesure de ses bras, un peu de cette distance accrue chaque nuit qui s'ajoutait de jour à l'espace entre nous : tant d'espace entre nous, qui se fait « temps » à consommer !

(Lettres d'Asie, OC 829)

Les traits caractérisant cette lettre censée être écrite depuis la Chine où il poursuit sa carrière diplomatique dans les années 20 sont à peu près ceux-là mêmes que l'on retrouvera dans les recueils d'Anabase et d'Exil. Ces traits sont définissables par l'emploi de termes appartenant au langage soutenu et spécialisé - « mâture », « vergues » -, par le choix de l'apostrophe qui reprend un mode allocutif propre aux genres nobles, et par le procédé de l'amplification qui est un excellent support de diffusion du grand style. Nous avons analysé antérieurement les ressources multiples offertes par cette figure qui fonde l'abondance et actualise la présence textuelle du style élevé. Cependant, il convient de définir la tonalité spécifiquement persienne de la conception et de l'insertion de ce grand style dans l'œuvre.

A ce niveau de l'analyse, des spécifications sont à apporter. Ainsi, même si le grand style apparaît comme le mode stylistique majoritairement pratiqué dans la poésie de Saint-John Perse, il faut noter que celui-ci procède incidemment à des glissements, à des digressions stylistiques qui peuvent être aussi pertinents que son usage quasi constant du style élevé. Ainsi certaines tournures d'allure sentencieuse

(« Tout à reprendre. Tout à redire », Vents I, 4, OC 186), ou ces énumérations sérielles d'Anabase X et d'Exil VI, l'accumulation systématique d'instances appartenant aux registres les plus divers – ces collages à la manière surréaliste – participent d'une esthétique du « recyclage » stylistique, dans la mesure où l'écrivain s'inspire de fragments très hétérogènes et les réinsère, à sa manière, dans le cadre d'un poème dont on présuppose, parce qu'il est de Saint-John Perse, qu'il sera nécessairement de style élevé :

« bien d'autres choses encore à hauteur de nos temps : les pansements de bêtes aux faubourgs, les mouvements de foules au-devant des tondeurs, des puisatiers et des hongreurs ; les spéculations au souffle des moissons et la ventilation d'herbages, (...) les popularités naissantes sous l'auvent, devant les cuves à friture ; les protestations de titres de créance ; les destructions de bêtes albinos, de vers blancs sous la terre, (...) »

(OC 111)

Lorsque le poète avance, au terme du Poème à l'Etrangère (Exil) que sa « chienne d'Europe » fut, plus que [lui], poète », le lecteur a la sensation de se retrouver face au même phénomène que celui à l'œuvre dans des séquences qui trahissent, par leur *baisse* stylistique, le « haut régime ¹ » traditionnellement maintenu dans l'écriture persienne. Précisément en raison du facteur de continuité, ce haut régime ne peut plus être considéré chez Perse comme un écart intensif mais, à vrai dire, comme une norme. En conséquence, on pourrait presque poser

¹ - Expression de G. Molinié, Sémiostylistique.

l'hypothèse selon laquelle ce qui se définit théoriquement comme « grand style » *par rapport* à d'autres styles moins glorieux, équivaut, en système persien, à un style *moyen* au sens de *normal*. Qu'on y voie une forme de *dandysme* stylistique ou une recherche absolue de la performance scripturale dans un dépassement de la parole commune, il n'y a pas lieu d'évoquer forcément ici une *escalade* de l'échelle des valeurs stylistiques mais sans doute une position délibérément distanciatrice au sens où le poète cultive avec un certain plaisir un *quant-à-soi* stylistique qui est aussi, reconnaissons-le, une forme de défense naturelle que l'on peut prendre pour de la démesure, voire de la suffisance. Si nous partons du principe que le style élevé est une valeur *normale* ou normative chez Saint-John Perse, on peut mieux comprendre son insistance à se réclamer d'un style clair : « Je prétends que ma langue est précise et claire », confie-t-il à Pierre Mazars pour un article du *Figaro littéraire* (5 novembre 1960)¹. Cette qualité de transparence et d'incisivité est d'ailleurs reprise en écho par les amis admirateurs du poète, qui le relayent dans l'éloge d'un style parfaitement *saisissable*. C'est ainsi que l'écrivain-diplomate Salvador de Madariaga rend hommage, dans un numéro spécial consacré à Saint-John Perse, à un « style positif, net, défini, qui était le sien depuis la coupe de ses cheveux jusqu'à la forme de ses souliers² » ! Le lecteur est alors orienté vers cette perspective d'un style aux antipodes des envolées lyriques et de cette « complaisance oratoire » maintes fois fustigée par le poète d'Amers. Saint-John Perse – et ce n'est pas là la moindre de ses contradictions – est le poète qui, tout à la fois, recommande : « Gardez votre empreinte au sol et bâtissez avec tout cela une œuvre hors du temps,

¹ - OC, 1111.

² - OC 1155.

hors du lieu »¹ et celui qui, à la question : « Quel est votre art poétique ? » répond : « Je donnerais de la poésie la définition que Bonaparte donnait du bonheur : c'est le plus grand développement de toutes nos facultés »². Entre la précision pragmatique et l'essor amplificateur, la conception du style est aussi le résultat d'une inclination esthétique fondée sur une discordance entre la pratique et le commentaire de la pratique.

B/ Grand style et hyperbole.

Si l'élection d'un style noble relève plus chez Saint-John Perse d'une attitude normative que de l'exercice exceptionnel d'une « outre-mesure », il est une figure dont l'évaluation est forcément appelée, au vu de cet état des choses, à être révisée : l'hyperbole. En effet, dans la mesure où l'on considère le choix du style élevé non plus comme une performance ponctuelle mais comme une constante du poème persien, l'hyperbole, « figure qui opère une transposition du réel et joue ainsi sur la perception du récepteur, dans le but 'non de tromper, mais d'amener à la vérité même et de fixer, par ce qu'elle dit d'incroyable, ce qu'il faut réellement croire'³ » doit alors faire l'objet d'une relecture de son impact sur le récepteur. Et cette relecture induit à la limite une neutralisation de la portée intensive de la figure⁴, neutralisation due au fort régime de récurrence auquel est soumise l'hyperbole. Autrement dit, quand

¹ - OC 1111.

² - *Ibid.*

³ - Mary-Annick Morel, « Pour une typologie des figures de rhétorique : points de vue d'hier et d'aujourd'hui », dans *DRLAV* 26, « Parole multiple. Aspect rhétorique, logique, énonciatif et dialogique », 1982, p.9 (Elle cite P. Fontanier, Les figures du discours).

⁴ - cf. G. Molinié : « Une hyperbole est une figure qui joue sur la caractérisation intensive d'une information. (...) Elle consiste en ce que, dans un discours, on dit plus que la valeur 'véritable' du contenu » (op. cit.)

l'hyperbole devient trop fréquente, on ne la perçoit plus vraiment comme une hyperbole. Dans Amers de Saint-John Perse, une poésie du mouvement, A. Henry pressent ce phénomène lorsqu'il écrit : « D'ailleurs, chez Saint-John Perse, point d'antithèse appuyée, ni de discordances, ni de disparates, sinon pour le regard superficiel – comme l'image, chez lui, ne peut pas être hyperbole, puisqu'elle se veut à l'échelle des grandes forces cosmiques¹ ». A ce titre, l'hyperbole correspondra plus chez le poète à une manière de percevoir le réel alignée sur le style sublime, et une manière *courante*, qu'à un effet de style intermittent et spectaculaire. Ce qui ressortit à un stylème générique définitoire de l'écriture biblique et de l'épopée célébratrice des exploits d'un peuple devient chez Saint-John Perse un stylème spécifique, lié certes aux genres dont s'inspire l'écrivain, mais surtout corrélé à un mode d'expression qui transcende la simple inflexion générique pour unifier l'écriture entière :

« Plus que l'Année appelée héliaque en ses mille et milliers

De millénaires ouverte, la Mer totale m'environne. L'abîme infâme m'est délice, et l'immersion, divine.

(Strophe II, OC 282)

Cette adéquation de l'hyperbole relativement à un contexte qui privilégie les paradigmes de la hauteur et de l'élévation doit nous conduire à mieux définir la valeur intensive, *exagérante* de ce type de figure. Par définition, le lieu du style élevé sera un lieu de supériorité et de noblesse. Ecrivant au botaniste canadien Louis-Marcel Raymond,

¹ - A. Henry, *op. cit.*, p.125.

Saint-John Perse lui confie : « 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 ». Cette aspiration à l'extraversion transcendante, nous la retrouvons en un sens – celui de l'*étendue* - dans l'écriture amplificatrice, et également dans la pratique de l'hyperbole comme figure de l'*altitude* optimisant l'acuité visuelle, en relation avec un paroxysme perceptif ou conceptuel. Et c'est ici que la prise en compte du facteur d'*intention* hyperbolique s'impose. Quel est l'enjeu de l'hyperbole persienne ? Est-ce de participer à cette « hauteur de ton » consubstantielle au style sublime, et donc de *s'immerger*, jusqu'à la banalisation, dans le corps du textuel en tant que *frappé* de ce style, ou est-ce plutôt de marquer des apogées dans cette exacerbation générale de l'écriture ? Dans le premier cas, il n'y aura pas de réelle intention hyperbolique puisque la figure *se fond* quasiment dans le poème. On pourrait presque avancer que la figure dans ce cas précis ne fait pas *figure*, qu'elle ne s'énonce pas en termes de discordance mais de concordance, étant à *l'image* du style¹. Au contraire, dans le second cas, l'hyperbole est perçue comme acmé ponctuelle véhémence, grossissante dans la représentation d'un fait ou d'un objet lors du déroulement du discours ou du récit. Le lecteur la ressent alors vraiment comme une exagération. Ces deux types de situation amènent d'ailleurs à dissocier l'hyperbole de l'exagération. Dans une étude sur « La vérité dans l'exagération (Comment les rhétoriciens voyaient les dessous de l'hyperbole) »², Laurent Perrin s'emploie à définir les deux concepts : « La reconnaissance de [l'] intention d'exagérer est une condition

¹ - On rejoint ici la conception de l'hyperbole exposée par le Pseudo-Longin dans son *Traité du Sublime* pour lequel « celles-là sont les meilleures qui sont entièrement cachées, et qu'on ne prend point pour des Hyperboles (...). L'Hyperbole semble naître du sujet même », p. 128.

² - Dans *Études de Lettres*, « *Relectures de la rhétorique* », Revue de la Fac. des Lettres (Univ. de Lausanne), oct. – déc. 91, p. 31.

préliminaire qui caractérise l'hyperbole comme figure, et la distingue de l'exagération pure et simple, qui est une forme d'erreur ou de mensonge (ou éventuellement de simple approximation plus ou moins acceptable, mais visant à passer inaperçue) ». L'hyperbole comme figure est ainsi implicitement définie dans sa portée aléthique, sur laquelle d'ailleurs Fontanier a insisté puisqu'il évacue, dans la définition qu'il propose de la figure, la dimension de facticité pour mettre en relief son rapport à la vérité (« d'amener à la vérité même »). On se retrouve alors face à ce paradoxe de l'hyperbole définie à peu près comme un marqueur aléthique (puisque'elle est, à la différence de l'exagération, indexée à la vérité) – à l'instar de la fonction que nous avons assigné, dans la IIème partie de ce travail, au mot appartenant au lexique scientifique et technique. Ce paradoxe véhicule en fait une double postulation qui consiste soit à considérer l'hyperbole comme une exagération illégitime et péjorative, excès détonant du style, soit à la justifier comme figure d'analogie de la vérité représentée lorsque cette vérité est elle-même *outrance constitutive* (du moins considérée comme telle) de la chose évoquée, ou mieux, émanation du Sublime. La première attitude est représentée par H. Morier qui constate dans son Dictionnaire de poétique et de rhétorique : « l'hyperbole est une figure d'une écœurante facilité. C'est elle qui dévalorise le style et, chez celui qui l'emploie constamment, les mots les plus forts font hausser les épaules ». La seconde paraît avoir été bien défendue par le rhétoricien espagnol du XVIIème siècle, Baltasar Gracià¹ pour lequel « l'hyperbole s'impose dans 'les situations extraordinaires', lorsque 'la pensée et le mot doivent l'être aussi' »². Ainsi, l'hyperbole sera « heureuse » si elle ne fait

¹ - Baltasar Gracià, Art et figures de l'esprit (trad. de l'espagnol par B. Pelegrin), Seuil, 1983.

² - Cité par L. Perrin, *loc. cit.*, p. 39.

qu'accentuer intentionnellement un état de choses déjà particulièrement hors du commun : avec l'hyperbole, on est déjà en régime de « passion ». En ce sens, le style hyperbolique persien est tout simplement conforme à l'intention du poète de produire une écriture qui « devient la chose » et l'« incarne ». Si cette *chose* est en elle-même déjà marquée par la démesure, rien d'étonnant alors à ce que l'écriture répercute les accents médiatisés de cette démesure, à travers des figures telles que l'hyperbole, mais aussi sans doute la métaphore ou l'antithèse. Ce principe analogique, intégrateur de la dimension hyperbolique comme d'un constituant naturel de l'analogie est à l'œuvre de manière patente et permanente dans les grands recueils. Inhérente au style sublime, l'hyperbole n'est ainsi plus à classer dans le contexte persien comme une figure de l'outrance épisodique mais comme un élément constitutif de cette poétique du dépassement - cette règle d'or du « Passer outre ! » (OC 413) qui prévaut en filigrane de l'esthétique persienne -, poétique qui trouve ces points de résonance en des figures et des modalités telles que l'apostrophe, l'exclamation, le souhait ou encore la célébration.

II/ Y a-t-il une ontologie du style sublime ?

L'imputation d'élitisme stylistique relative au choix du style sublime par Saint-John Perse pose la problématique des raisons de ce choix, si tant est que l'on puisse concevoir une quelconque causalité régissant un mode stylistique donné. On peut néanmoins tenter d'approcher les composantes de ce style, et d'en déterminer des facteurs plus ou moins conditionnants.

D'emblée, et quoi que puisse en dire Saint-John Perse, le grand style constitue un cas de *superlativisation* de l'éloquence. Il est ce qui est

susceptible d'intensifier les effets de l'éloquence, d'en assurer la portée illocutoire par des moyens combinés de concentration et d'amplification radicaux :

...elles [de très grandes forces en croissance] instituaient un nouveau style de grandeur où se haussaient nos actes à venir.

(Vents I, 3 OC 183)

Citant le traité de l'abbé André Renaud "sur la doctrine classique des trois styles en *littérature*, A. Kibedi Varga rappelle sa définition du style sublime, en étroite corrélation avec l'éloquence : « Le sublime, à proprement parler, n'est pas seulement ce qui plaît, ou ce qui persuade dans le Discours, mais ce qui plaît et ce qui persuade d'une manière extraordinaire ; c'est ce qui ravit et transporte l'âme (...) ¹ ». Le choix de ce style coïncide alors avec une pratique oratoire par laquelle l'orateur intensifie et l'effet persuasif et l'effet de délectation. Il participe donc d'une optimisation de ce capital d'éloquence déjà possédé par l'orateur ou le poète. En outre, on peut adjoindre au paradigme de l'intensité ou du degré supérieur celui de l'*énergie*. Car le grand style tel qu'actualisé par Saint-John Perse serait plus du côté d'une puissance spectaculaire, d'une véhémence empreinte de gravité que de celui d'un maniérisme du détail quelque peu décadent. L'image du Sculpteur dans Strophe reproduit assez bien cette conception claudélienne du souffle persien et surtout de sa *nature* :

« Descends, Sculpteur, et le cœur grand – car l'œuvre est grande – parmi tes filles, tes manœuvres, et tout ton peuple de carriers. Revois, ô Songe, ton ouvrage : non point le bouclier d'orfèvre, ni le miroir d'argent ciselé où court l'ignominie des roses (...),

¹ - A. Kibedi Varga, Rhétorique et littérature, p.10.

« Mais d'une seule masse et d'un seul jais, luisant et noir, comme chargement de mailles de fer aux fosses comblées des vaisseaux, tout ce puissant plexus de forces et d'alliances : (...)

(OC, 339)¹

On retrouve ici la revendication plénière d'une amplitude régie par la puissance - « Enseigne-nous, Puissance ! le vers majeur du plus grand ordre, dis-nous le ton du plus grand art », (OC 293) - par le sentiment d'une force condensée qui gouverne la profération poétique et le choix du ton de cette profération. A ce stade ressurgit le rôle crucial d'une prévision de la réception, la puissance stylistique étant prémisses d'un effet radical produit sur l'auditeur ou le lecteur. Il est évident, en effet, que ce trait de noblesse, d'élévation puissante est aussi conditionné par une visée séductrice, voire un désir de fascination à déclencher chez le récepteur. Le choix d'un mode qui *galvanise* par son recours à l'hyperbole, à l'antithèse, aux apostrophes somptueuses, aux anaphores scansionnelles, est ici révélateur d'une volonté de *faire effet*, de faire *autorité*. Nous reviendrons sur cette notion à la fin de ce deuxième chapitre : où comment l'écriture est aussi le reflet d'une personnalité « grand style ». Pour l'instant, il est fondamental de mesurer la teneur d'un style relativement aux données latentes ou patentes qui le justifient ou l'éclairent, et en particulier par rapport aux implications illocutoires qui s'y rattachent et qui répercutent une certaine manière d'être au monde typiquement persienne.

¹ - C'est nous qui soulignons.

Dans l'étude qu'il consacre à Exil, Pierre-Jean Jouve écrit : « L'œuvre est toujours à l'endroit le plus haut »¹. Cette hauteur, manifestée dans l'œuvre par les modalités déjà évoquées, est intimement liée à ce style sublime, qui se définit par différenciation avec le Sublime comme catégorie ontologique et éthique². Ce qu'il faut cependant souligner, c'est l'importance de cette notion de Sublime dans le profilage d'un type de poète ou d'orateur, et la répercussion de ce profilage sur le style. C'est cette adéquation entre « l'élévation et la qualité des pensées, leur grandeur » que met en avant G. Molinié. Le Sublime en tant que concept ontologique et éventuellement esthétique pose ainsi l'importance de la personnalité qui construit le discours, personnalité s'inspirant de modèles, ou, à l'instar de Perse, les estompant plus ou moins ouvertement pour s'imposer comme auteur *original*, à percevoir dans un curieux détachement vis à vis de ses sources d'influence. Même lorsqu'il se reconnaît une *affinité élective*, il la dénonce aussitôt comme une subversion générée par une imagination sublimante : « J'ai aimé surtout, il y a longtemps, un Pindare imaginé. Pindare est harmonieux et modéré, terriblement continent ; assis entre les parfaits des siècles sans âme. Mais c'est la plus forte métrique de l'Antiquité »³. Le reproche de modération, placé dans la bouche d'un véhément comme Perse prend ici une résonance hautement péjorative, lui qui se définit, par la médiation de Rimbaud, comme un « poète infiniment actif » (OC 707) et qui surtout affirme concevoir sa propre existence sous le sceau salvateur de l'excès, comme il le clame dans une très belle lettre à Jacques Rivière :

¹ - OC, 1114

² - cf. J. Gardes-Tamine, La Rhétorique, p.122.

³ - Lettre à Gabriel Frizeau (17 janvier 1908), OC 731.

« Je sais seulement que cette vie peut être de toute beauté du moment qu'elle est extrême ; parce qu'il n'y a de position décente qu'excessive ».
(OC, 666).

Dans son analogie avec le grand style, le style sublime – du latin *sublimis*, « haut, suspendu en l'air » - selon Saint-John Perse ressortit de cette poétique de l'excès, incarnée par les figures qui lui sont conventionnellement liées. Ce qui est particulier toutefois ici, c'est que les qualités de puissance et d'excès associées au style sublime coïncident avec cette « élévation d'esprit naturelle », cette « fierté noble et généreuse » qui est la définition même, selon le pseudo-Longin, de la sublimité¹. Cette « identité parfaite (...) entre le sujet et l'objet, entre le poète et le poème² » revendiquée par Saint-John Perse n'est-elle pas un idéal esthétique fondateur, qui explique en particulier le choix d'un style sublime pour sonder la vérité poétique de thèmes comme ceux de Vents, d'Amers, de Chant pour un équinoxe ? La mimésis du monde qui en est proposée s'accordant avec l'objet représenté, le poète semble alors en harmonie totale avec les recommandations aristotéliennes sur l'adaptation du ton au sujet, la convenance qui reproduit à une échelle plus large l'exigence de justesse et de propriété qui doit présider au choix des mots.

En outre, et pour clore ces réflexions autour d'une esthétique du grand style dans la poésie persienne, il serait sans doute édifiant de se demander si le goût, voire le culte, d'un tel type d'écriture ne serait pas, dans une certaine mesure, une forme de distance que le poète établit entre, d'une part, le monde et lui-même, et d'autre part, entre lui et son

¹ - Longin, Traité du Sublime, ch. VII. « *De la sublimité dans les pensées* », p.84.

² - Lettre à la « *Berkeley Review* », OC 566.

auditoire. Relativement à la première relation, on pourrait envisager cette affinité pour un style élevé, truffé de termes appartenant à un lexique noble, rare, parfois archaïque, pour une langue beaucoup plus en phase avec un art de parler révolu qu'avec la contemporanéité directe, comme une accentuation respectueuse et volontaire de la distance entre l'homme et le monde, comme une trace pertinente de l'écartement essentiel entre être et univers. Le grand style comme pratique langagière surdéterminée serait alors l'indice d'un cérémonial médiatisant cette relation poète/monde, comme si le choix d'un style très travaillé, où l'*artifice* – au sens d'une technicité oratoire poussée – joue un rôle crucial, était le moyen le plus exact, le plus apte à traduire l'étrangeté fondamentale du dire et du monde. En ce sens, le style élevé signale bien plus une déviation, un mode indirect et arbitraire d'expression qu'une analogie. Il a alors davantage partie liée à l'artifice qu'à l'expression mimétique, homologique, et il nous semble essentiel de prendre en considération ces deux manières d'approche du grand style, ou du style tout court chez Perse, lesquels n'entrent pas nécessairement en contradiction. Certes, nous avons souligné l'attitude persienne consistant à affirmer sa prédilection pour une langue qui s'adapte à la chose qu'elle exprime au point de l'« être », de la « devenir », mais l'on ne pourrait prétendre proposer une vision fidèle de la problématique sans rendre compte d'un autre point de vue, qui met en avant de façon frappante la dialectique, en art, de la sincérité et du mensonge :

« ...il faut en être sûr : il n'y a pas d'art sans *du* mensonge (initial ou subordonné, mais toujours assistant) ; ou du moins, en art, c'est un mensonge que la sincérité emprunte la plus sublime des maïeutiques.

(...) que la sincérité, en art, n'a jamais droit à l'immédiat ; qu'elle ne peut affluer qu'involontaire, par transparence, ou même négativement ; que l'« essentiel », là, ne peut jamais, sans ruser, devenir à lui-même l'objet »¹.

(OC 658)

Le second type de relation distanciatrice que nous avons évoqué antérieurement touche en fait plus spécifiquement l'image du poète transmise à son auditoire. Et cette relation n'est pas justifiable sans le recours à l'argument de l'origine créole de l'écrivain. En effet, n'y aurait-il pas lieu de lire, dans l'exercice brillant et systématique d'un style délibérément imprégné de culture rhétorique occidentale, l'affirmation de cette « sur-francité » décrite par Mary Gallagher², de cette revendication extrême de l'appartenance à la métropole, d'autant plus extrême que le poète est d'origine antillaise ? Descendant des Français établis aux Antilles à la fin du XVII^e siècle, Saint-John Perse identifie sans doute la virtuosité du grand style comme instrument du verbe poétique à la sauvegarde d'un patrimoine continental, ici confondu avec un patrimoine stylistique et rhétorique. C'est en ce sens, que M. Gallagher lit dans les mouvements de partage et d'alliance esquissés dans les *Hommages* le « souci de s'identifier à une créolité qui serait, quelque peu paradoxalement, le gage d'une appartenance française pure et hyperbolique ». Selon elle, la créolité s'énonce curieusement comme une intensification des valeurs françaises : « Passant d'habitude pour un processus d'acclimatation et

¹ - Lettre à Gustave-Adolphe Monod (*Lettres de jeunesse*)

² - M. Gallagher, *La Créolité de Saint-John Perse*, p.188. Celle-ci évoque « la déclaration d'identité faite à Archibald Mac Leish, laquelle assimile, en l'occurrence, la naissance aux Antilles à un facteur de sur-francité ».

d'accommodement, l'adaptation constitue normalement le contraire même d'un renforcement de qualités préexistantes. Mais pour Saint-John Perse, le Créole, appartenant à une espèce transplantée, est encore plus français que le Français métropolitain¹ ». C'est peut-être aussi en regard de ces observations que l'on peut inférer de ce choix stylistique d'allure aristocratique une attitude de relatif retranchement derrière une langue parfois excessivement souveraine, témoin superbe d'un écrivain qui cultive le dépassement en même temps que la distanciation, l'essor migrateur tout comme l'ancrage, à l'instar de l'oiseau du peintre :

« Franchissant la distance intérieure du peintre, il le suit vers un monde nouveau sans rien rompre de ses liens avec son milieu originel, son ambiance antérieure et ses affinités profondes. Un même espace poétique continue d'assurer cette continuité ».

(Oiseaux III, OC 411)

A/ Le Sublime comme sommet ontologique.

Rythme poétique, arrangement syntaxique et lexique noble contribuent à générer l'effet de sublime sur l'auditeur/lecteur. Définissant ces effets, Longin les ramène en fait à trois types d'impacts différents : impact intellectuel, impact émotionnel et enfin impact mémoriel : «La marque infaillible du Sublime, c'est quand nous sentons qu'un discours nous laisse beaucoup à penser, qu'il fait d'abord un effet

¹ - Ibid., p.122. Elle cite en particulier un extrait d'une lettre à sa mère dans laquelle le poète se fait l'écho d'une « théorie indiscutable en génétique » selon laquelle « toute espèce vivante, animale ou végétale, transportée au-dessus de sa latitude natale, est assurée de renforcer ses qualités de souche, par simple réaction de défense organique à la transplantation » (OC 831).

sur nous auquel il est bien difficile, pour ne pas dire impossible, de résister, et qu'ensuite le souvenir nous en dure, et ne s'efface qu'avec peine¹». Ce qu'il faut préciser ici, c'est que selon la conception longinienne, le Sublime – que nous avons qualifié d'ontologique pour le démarquer du sublime en tant que style – n'est pas affaire de lexique ni de période somptueuse mais plutôt d'enthousiasme, d'extase proche du type plotinien. Longin est explicite pour ce qui concerne cette « distinction », et il met en garde le lecteur contre toute assimilation tendandieuse du sublime *éthique* à une rhétorique de l'*enflure* : « ... il faut bien se donner de garde d'y prendre pour Sublime une certaine apparence de grandeur bâtie ordinairement sur de grands mots assemblés au hasard, et qui n'est, à la bien examiner, qu'une vaine enflure de paroles, plus digne en effet de mépris que d'admiration² ». La question est bien celle d'une adéquation à trouver entre une technique appropriée et cet enthousiasme qu'il s'agit de savoir exprimer et transmettre sans le dénaturer. En conséquence, l'idéologie du Sublime, qui fascine aussi bien les Classiques que les Romantiques³ trouve son prolongement esthétique dans une dialectique qui sera chère à Baudelaire, celle entre nature et art, la première étant transfigurée par le second. Lorsque Saint-John Perse, se prononçant sur « l'éternelle question de 'rhétorique profonde' » dans une lettre à André Rousseaux⁴, reprenant là encore une notion baudelairienne, il se plaît à réaffirmer « cette 'alliance' essentielle de la vérité de l'homme avec la vérité des choses dans toute poursuite révélatrice ». Or cette corrélation fondatrice en supporte bel et bien une autre, clairement manifestée par le traité longinien à travers la binarité

¹ - Longin, op. cit. ;, ch.V, « *Des moyens en général pour connaître le Sublime* », p.81.

² - Ibid.

³ - cf. J. Gardes-Tamine, « Saint-John Perse et la belle parole », loc. cit., p.152.

⁴ - « *Témoignages littéraires* », OC 573.

art/nature : « ... comme c'est le devoir de l'art d'empêcher que l'on ne tombe, et qu'il est bien difficile qu'une haute élévation à la longue se soutienne, et garde toujours un ton égal, il faut que l'art vienne au secours de la nature parce qu'en effet, c'est leur parfaite alliance qui fait la souveraine perfection ¹ ».

Cependant, Longin admet bien l'existence de critères précis pour la canalisation formelle de ce sublime ontologique. Même s'il le distingue radicalement de l'*enflure* et d'une grandiloquence creuse, de même qu'il le démarque d'une visée réellement persuasive, il lui rapporte des moyens expressifs susceptibles d'en assurer la bonne transmission, la conduction fidèle. C'est ainsi qu'il recommande, au chapitre sur la « mesure des périodes » de ne pas freiner l'amplitude naturelle du genre : « Car il n'y a rien qui estropie davantage le Sublime, que de le vouloir comprendre dans un trop petit espace ² ». L'unité préférentielle d'une « grammaire du sublime », pour reprendre l'expression de Claude Zilberberg, sera, d'après ce que nous en enseigne Longin, textuelle, ou en tout cas largement déterminée par un style périodique, qui n'admet pas de coupures ni de ruptures trop fréquentes. D'où la seconde recommandation de Longin, qui affirme l'incompatibilité stylistique du Sublime avec le style coupé, ou en tout cas avec une grammaire de l'arythmie, qui épuiserait le souffle et l'énergie primitive de l'enthousiasme créateur : « Quand je défends néanmoins de trop couper les périodes, je n'entends pas parler de celles qui ont leur juste étendue, mais de celles qui sont trop petites, et comme mutilées. En effet, de trop couper son style, cela arrête l'esprit ³ ». L'interaction poète/auditeur est ainsi pleinement liée à l'aptitude du premier à construire un effet où

¹ - Longin, *op. cit.*, p.127.

² - *Ibid.*, p.132.

³ - *Ibid.*

convergent des effets rythmiques et stylistiques adéquats, et un de ces effets est assumé, en particulier, par le recours à l'amplification. Dans notre IIème partie, nous avons analysé quelques-uns des modèles d'expansion de la phrase tels qu'on peut les observer dans le poème persien, en soulignant ce que le grand style persien doit précisément aux figures de l'exposition, de la spécification à ces déploiements du thème au-delà des limites du verset et de la laisse. Certes, Longin reconnaît clairement l'amplification comme « moyen » du Sublime, mais il y apporte des restrictions et des conditions très précises. Pour lui, la définition qui consiste à présenter l'amplification comme un « discours qui augmente et agrandit les choses » n'est pas pleinement recevable du fait qu'elle s'applique à toutes sortes de catégories, et plus particulièrement « au Sublime, au Pathétique et aux Figures : puisqu'elles donnent toutes au discours je ne sais quel caractère de grandeur¹ ». Pour que l'amplification *convienne* au Sublime, il faut qu'elle soit elle-même subsumée par la catégorie sémantique de la grandeur. Mais Longin est encore plus précis. Pour lui, le Sublime est exprimable en termes d'accentuation, d'intensité : son aire, paradigmatique, est située dans une promotion ascensionnelle. L'amplification, quant à elle, s'énonce non pas par rapport à une *intension* mais relativement à une *extension* syntagmatique : cette dilatation longitudinale de la phrase qui porte l'effort moteur sur les différentes expansions se greffant de proposition en proposition, tournant en orbite autour des éléments précédents. Entre les deux concepts, la différence n'est pas de degré, mais de nature : « le Sublime consiste dans la hauteur et l'élévation, au lieu que l'Amplification consiste aussi dans

¹ - *Ibid.*, Chap. X, « *Ce que c'est qu'Amplification* », p.93.

la multitude de paroles ¹». De cette distinction, l'enseignement à tirer est le suivant : le Sublime peut autant résider en un style *ample* (« diffus et étendu », comme celui de Cicéron) qu'en un style *bref* (« serré et concis », à l'image du style démosthénien). Que son lieu soit l'amplitude ou l'intensité brève, le Sublime se mesurera à la hauteur de son ton, à la supériorité essentielle du plaisir qu'il procure et qui transcende le *placere* pour investir l'aire du *movere*. Une fois de plus, nous sommes du côté du récepteur et de sa capacité à percevoir le Sublime comme sublime. Comme le dit très nettement G. Molinié la nature de ce concept est essentiellement un « ressentiment ²», c'est-à-dire qu'elle renvoie au bout du compte à une perception émotionnelle qui n'est reconnue que par le partage de cette *commotion* avec le lecteur/auditeur. Il y a de même une « gratuité » du Sublime - « l'objet reçu comme sublime ravit effectivement en dehors de toute finalité de sa production » -, encore qu'il faille ici rappeler que l'impact à produire sur le récepteur constitue, en lui-même, une forme de finalité.

Longin insiste ainsi sur la complexité du concept de « sublime » en tant qu'il ne se restreint pas à un type unique de manifestation – toujours lié, dans l'imaginaire collectif, à l'amplification et à l'abondance – mais qu'il investit également des formes foudroyantes et brèves. Or cette ouverture est essentielle, car elle permet de désenclaver le sentiment du Beau d'un hypothétique lien de nécessité avec la pompe et l'abondance. Pour Saint-John Perse, le Sublime peut autant avoir partie liée avec le

¹ - *Ibid.*

² - cf. M. Aquien et G. Molinié, *op. cit.*, p.359.

cf. aussi G. Molinié, *Sémiostylistique. L'effet de l'art*, PUF, 1998, p. 189 : « le sublime est forcément le sentiment du sublime ».

« grand style périodique » à la manière de Bossuet¹ qu'avec le « mordant » et la « concision », ces qualités qu'il souligne lorsqu'elles sont évoquées dans le Dialogue des Orateurs de Tacite. Pour lui, et nous le verrons plus longuement dans la dernière section de cette partie, la véhémence étendue et la pointe éloquente et vivace ne sont pas nécessairement des antinomies. Elles sont unies pour un effet conjoint, au service de cette *retombée* sur le lecteur, retombée euphorique, saisissement qui retentit sur l'image même de l'orateur qui l'a suscité. Si la catégorie du Sublime ontologique permet de subsumer des modalités aussi différentes que le style asian et le style attique, l'opulent et le sobre, la dialectique par rapport à laquelle elle s'élabore n'est pas très éloignée de la nature même de l'éloquence dont un des points essentiels était, pour Aristote puis plus tard pour Cicéron, de concevoir chaque chose comme susceptible de donner lieu à deux orientations ou inflexions différentes, voire opposées². Le sublime subsumant est à envisager, de ce point de vue, comme lieu d'antithèses, de variété stylistique et dans le même temps, il est ce qui permet d'unifier les variables du style par l'affirmation d'un état *absolu* (c'est-à-dire parfait) à transmettre. L'esthétique dans laquelle il se manifeste procède, comme on l'a vu avec le thème du ressentiment, intimement d'une *esthésique*, d'une manière de sentir qui, chez Longin, passe plutôt par une rhétorique de la sobriété : « ce mot [« Sublime »] peut recouvrir deux termes grecs, l'un (...) qui signifie à proprement parler grandeur ou majesté, l'autre (...) qui a plus exactement le sens d'élévation. Le premier, lorsque les rhéteurs l'emploient, s'associe plus volontiers avec l'ampleur et la

¹ - *Colloque avec les écrivains suédois* (déc. 1960), p.2.

² - A. Michel, La parole et la beauté. Rhétorique et esthétique dans la tradition occidentale, Albin Michel, 1994 (1^{ère} éd. : 1982), p.34.

majesté de la forme. Le second a la préférence du pseudo-Longin, qui le lie à une sobriété volontiers sévère¹». Le Sublime sera, dans de telles conditions, aussi bien à l'œuvre dans les grands poèmes oratoires de Vents que dans la simplicité condensée de Chant pour un équinoxe. Désignant un type d'inflexion verbale, la sobriété est peut-être ce qui, dans la poésie de Saint-John Perse, est le plus proche du concept de vraisemblance, même si dans cette même optique, la vraisemblance peut aussi emprunter la voie du *détour*. On se rappellera la lettre à Jean Paulhan où le poète met l'accent sur « tout ce qu'il faut de 'déviation' (...) – encore plus que de dépouillement – pour recréer la 'vraisemblance', qui est l'essence même d'une *absolue* 'réalité'²». Que l'on considère le Sublime comme un absolu esthétique et émotionnel foudroyant ou comme une lame de fond *copieuse* (au sens cicéronien, c'est-à-dire *abondante*)³, le parti pris stylistique qui l'incarnera oscillera entre une orientation de type asianiste, où l'exaltation de la grandeur est canalisée dans les figures de la circumduction éloquente, du gonflement oratoire, ou de type atticiste, c'est-à-dire sobre et pétrie d'une esthétique de la nudité. Déjà, dans les Lettres de jeunesse de la Correspondance du poète, émergeait le désir assez idéal d'une pureté formelle qui a trait à l'essence même des choses : « Réfléchissez qu'à mon âge, il n'est pas besoin de grande amertume pour qu'on ait tenté déjà plus d'un ascétisme cérébral, et gagné la sécheresse dans un goût d' 'essentiel'⁴ ». Dès les plus jeunes années de création – le poète est né en 1887 – se fait jour la

¹ - A. Michel, *op. cit.*, p.112.

² - OC, 1025.

³ - Pour l'écrivain Pascal Quignard, qui fait l'éloge du *Traité* dans sa Rhétorique spéculative, l'ouvrage est « un traité du *tonos*, de la tension, de l'*intonatio*, du tonnerre, de l'*energeia* propre au langage pour peu qu'il devienne quête de la profondeur et des limites supérieures ou inférieures (sublimes ou sordidissimes) de l'expérience humaine. (...) Le sublime ne mène pas l'auditeur à la persuasion (*pistis*) mais à l'exaltation (*ektasis*). », *op. cit.*, pp. 56-57.

⁴ - OC 665.

présence de cette double postulation stylistique et rhétorique : celle d'une parole démesurée et celle, à l'antipode de la première, d'un ton mesuré, ténu, d'un « art exactement inverse » c'est-à-dire « strict » et « nu » (*Lettre à Jacques Rivière*, OC 665). Sans doute la rhétorique persienne trouve-t-elle son intelligibilité dans le perpétuel ajustement de l'un à l'autre ton.

Si la notion de sublime autorise donc une certaine flexibilité stylistique, admettant aussi bien la luxuriance asianiste et byzantine qu'elle recommande l'austérité, prélude à l'intensité de l'*enthousiasme*, on pourrait peut être s'interroger quant à une éventuelle « grammaire du sublime », qui renverrait aux valeurs ontologiques et éthiques de la catégorie. Dans son « Esquisse d'une grammaire du sublime chez Longin¹ », Claude Zilberberg tente une formalisation des composantes du sublime en se basant sur les concepts sémiotiques de *tension*, d'*intensité* et d'*extensité*. L'intensité, définie comme « l'expression analytique du sensible² » est corrélée à l'autre pôle du binôme, l'extensité, qui « remplit la même fonction pour l'intelligible ». Sur un plan schématique, l'auteur représente l'intensité sur un axe vertical, allant du moins vers le plus, et l'extensité sur l'axe horizontal, en relation avec l'étendue. L'amplification comme moyen du Sublime sera ainsi définie par une ascendance progressive (progression + atteinte d'un degré). Approfondissant les modalités d'intensité et d'extensité par l'insertion des « sous-dimensions » du *tempo* et de la *tonicité* (pour l'intensité), de la temporalité et de la spatialité (pour l'extensité) Zilberberg relie en conséquence « l'effcience » et la « transivité » du

¹ - *Langages* 137, « Sémiotique du discours et tension rhétorique », Mars 2000, pp.102-121.

² - C. Zilberberg emprunte les notions de *sensible* et *intelligible* considérées dans leur complémentarité à E. Cassirer (*Langage et mythe*, Ed. de Minuit, 1989).

sublime (qui « transporte » l'auditeur) à cette *contraction* de la durée permise par la vivacité du tempo. Aussi l'asyndète peut-elle être considérée, à titre d'exemple, comme un « corrélat expressif de la vivacité du *tempo* » dans la mesure où elle est classée parmi les « ellipses ¹ ». Mais la catégorie fondamentale qu'il fait intervenir pour appréhender plus profondément la teneur du sublime, c'est celle de l'affectivité qui, selon lui, « dès lors qu'elle est formulable en termes de rection, s'avère notre grammaire existentielle ». Partant du principe que la prise en compte des affects pour l'appréhension du sens n'est pas un fait occasionnel mais essentiel et constitutif² de la démarche, C. Zilberberg infère de cette prise en compte la transformation opérée, sous l'effet du sublime, sur la personnalité du sujet : « cette transformation », dit-il, « est toujours décrite comme une division du sujet, comme une rupture d'identité ». Rappelant le sens donné au terme « transport » par le Littré (« mouvement de passion qui nous met hors de nous-mêmes »), il décrit alors le passage, sous l'impact du sublime, d'un « sujet *équanime* » à un « sujet *extatique* ». Nous nous sommes d'ailleurs interrogés, à la lecture de cette étude, sur la possible projection de ce phénomène de *division* du sujet (« schizie ») sur la catégorie du récepteur de l'œuvre littéraire, ou même de l'œuvre d'art en général, reprenant l'idée de « jouissance comme *ultima ratio* de l'art en effet » selon G. Molinié³.

De cette explosion ou division du sujet, C. Zilberberg induit que le Sublime est notamment « descriptible comme une (...) révolution tensive placée sous le signe de la soudaineté de la transformation du sujet

¹ - C. Zilberberg cite la définition du Grand Robert.

² - « Ainsi, les affects ne se tiennent pas à la périphérie du sens, mais en son centre, en son cœur », *loc. cit.*, p.109.

³ - *Sémiostylistique*, p.182.

équanime en sujet extatique ; [et] une révolution énonciative qui tient au fait que le sujet extatique est un sujet disjoint (...) de son *ego*, de son *ici*, de son *maintenant*¹». L'auteur rappelle d'ailleurs fort à propos le fameux mot de Rimbaud : « Car Je est un autre »². Or rien ne réalise aussi bien ce décalage redoublant - *altérant* - de soi que cette expérience suscitée par le Sublime. Celui-ci devient, à ce titre, fondateur d'une autre vérité, d'une autre *estime* : dans Chant pour un équinoxe, voilà que l'argument de la naissance et de la race, si vivace chez le poète quand il s'agit de motiver le chant apologétique, est tout à coup annulé au profit d'une *élection* d'un tout autre ordre, celle du génie qui, à l'instar du sublime, foudroie heureusement l'être :

Un enfant naît au monde dont nul ne sait la race ni le rang,
Et le génie frappe à coups sûrs aux lobes d'un front pur.³

(OC 437)

Ne pourrait-on pas lire ici, au-delà de la réécriture en filigrane du mythe romantique du poète inspiré, la transposition humaine du *Fiat lux* biblique ? D'autant plus que Boileau, dans la *Préface* à sa propre traduction du Traité du Sublime reprend comme type d'énoncé sublime la fameuse sentence performative : « Dieu dit : Que la lumière se fasse et la lumière se fit », ce qui fait conclure à l'auteur de la *Préface* : « Ce tour extraordinaire d'expression qui marque si bien l'obéissance de la créature aux ordres du créateur, est véritablement sublime, et a quelque

¹ - Cl. Zilberberg, *op. cit.*, p.111. Il définit aussi un troisième type de révolution découlant du Sublime, une révolution modale, qui a trait à l'exercice d'une puissance liée au religieux.

² - On pourrait à ce propos établir un lien entre cet éclatement du sujet « altéré » et l'éclatement *polyphonique* caractéristique de l'énonciation dans la poésie persienne.

³ - C'est nous qui soulignons.

chose de divin¹». Une interprétation abusive de la prescription de Boileau aurait été de présumer d'une certaine performativité du sublime, performativité due dans cet exemple précis à la fameuse tournure et non au Sublime en lui-même. Néanmoins, il est indéniable que le concept véhicule une potentialité illocutoire intense qui peut coïncider avec la nécessité d'« émouvoir », cette potentialité s'actualisant dans le paradigme de la concentration. Or ce paradigme est justement à l'œuvre dans Chant pour un équinoxe, en corrélation avec celui de la diffusion. Le poème, composé de deux temps, joue sur une oscillation entre un mouvement de convergence unifiante et un second inversé, procédant d'une diffusion ou d'une expansion. Indexé sur cette alternance de flux et de reflux, de brève concentration et de lente amplitude, il se démarque cependant d'autres textes par la relative sobriété de son style :

L'autre soir il tonnait, et sur la terre aux tombes j'écoutais
retentir

Cette réponse à l'homme, qui fut brève, et ne fut que fracas.

Si ce texte représente selon nous un cas exemplaire du Sublime selon Saint-John Perse, c'est parce qu'il manifeste parfaitement l'aptitude persienne à faire passer l'expression de la brièveté fulgurante – ce *tonnerre* - au moyen d'un style qui n'est pas à proprement parler définissable comme grand style, mais qui n'en est pas non plus très éloigné. Surtout, la formule finale témoigne avec une vivacité particulière de cette « force invincible qui enlève l'âme » propre au

¹ - Longin, *op. cit.*, p.71. Nous soulignons.

Sublime, acuité brève et *ingénieuse* qui rend dans son intensité le paradoxe d'un équinoxe fugace :

Equinoxe d'une heure entre la Terre et l'homme.

Brièveté et sommet sont sans doute les termes persiens de l'extase du Sublime, maximalisés par la présence d'une concentration intense, à un moment précis et dans un espace précis, comme nous la rappelle C. Zilberberg dans son exploration des modalités sémiotiques tensives et discursives du concept. En fait, ce dont nous convainc Chant pour un équinoxe, c'est de la nécessité d'un équilibre – *équinoxe*, et nous reviendrons sur ce point ultérieurement – à trouver entre les styles, le style de l'amplification et celui de l'austérité. L'équinoxe apparaît alors comme la métaphore de cet état non conflictuel. On doit aussi garder à l'esprit, du fait de la supériorité numérique des poèmes frappés du style abondant, que Saint-John Perse a longtemps considéré la concision du style comme un idéal esthétique et éthique difficilement atteignable, et auquel il aurait, depuis toujours, aspiré. Qu'il soit coupé, bref, voire laconique ou progressif, ramifié, périodique - phyllotaxique -, le style persien échappe de fait à la catégorisation normative pour s'inscrire dans une dialectique conforme à sa poétique, dialectique combinant les extrêmes dans l'intérêt seul de cette « *commotion* » que sacre le Sublime.

Au terme de cette réflexion construite autour du Sublime comme catégorie ontologique, il peut être fécond de chercher des prolongements de cet idéal dans la représentation que l'auteur renvoie de lui-même, consciemment ou inconsciemment. En d'autres termes, ne pourrait-on pas dégager, parallèlement au sublime actualisé par les modalités de

l'écriture, un *sublime de la stature*, profil idéal que le lecteur reconstitue peu à peu, à partir des données intrinsèques au texte, ou résolument détachées de l'œuvre poétique. Ce sont ces indices dont nous avons voulu mesurer la portée, pour reconstituer une cohérence du couple œuvre/poète.

B/ L'ethos persien : le profil de l'Autorité.

Dans la position qu'il défend contre la « complaisance » verbale et oratoire, Saint-John Perse perpétue finalement les préjugés normatifs énoncés, en termes de recommandations ou de proscriptions, par le pseudo-Longin. On sait l'importance du Traité du Sublime dans la constitution et le raffinement de la culture oratoire occidentale : le sublime, cette « 'idée' du style d'une telle concentration qu'elle transcende toutes les autres : abolissant les genres et les degrés, elle ne se définit plus que par sa source (la grande âme) et par son effet irrésistible, proche du miracle (l'admiration et le transport). La rhétorique ici (...) rejoint la mystique ¹ ». De la source à l'effet, tout le travail de l'écriture consistera à façonner les facettes multiples de ce Sublime, à combiner amplification et élévation ou à prétendre que l'alliance est contre-nature, qu'elles sont incompatibles, comme le signifie Saint-John Perse dans les écrits où il stigmatise l'abondance. Ainsi l'expansion régissant la forme de Vents ou d'Amers est analysée par l'auteur lui-même dans une lettre à Katherine Biddle, comme étant en réalité une somme d'« ellipses, de raccourcis, de contractions, et parfois même de simples fulgurations, privés de toute transition ² ». Le Sublime persien sera précisément dans

¹ - M. Fumaroli, L'Âge de l'éloquence, p.VII.

² - OC 921.

l'aptitude à adapter l'inflexion du style à la « nécessité » du thème : il est sans doute dans l'adéquation entre le sujet et la manière, ou en termes plus aristotéliens, entre la nature et l'art, dans cet *aptum* au sens de « convenance » de la rhétorique ancienne.

Si le Sublime se définit particulièrement par sa « source » et par son effet, il est une catégorie rhétorique qui, dans un certain sens, peut permettre de dégager une cohérence entre l'effet et la source : c'est celle de l'*ethos*. Nous avons déjà eu l'occasion d'en préciser les contours antérieurement : les *ethè* sont les « attributs de l'orateur » (et non ceux du public, *pathè*). « Ce sont les traits de caractère que l'orateur doit *montrer* à l'auditoire (peu importe sa sincérité) pour faire bonne impression : ce sont ses *airs*¹ ». Cette définition de Roland Barthes a l'avantage de rappeler que l'orateur ou l'énonciateur se trouve en position de *publicité*. Il a une image à transmettre, un profil à faire passer, et chez les écrivains qui ont une œuvre « en marge » de l'œuvre littéraire – la *Correspondance*, les *Hommages*, les discours et interviews réalisées – cet épitexte public ou privé tel que le définit Gérard Genette dans *Seuils*² – les données livrées par ces textes remplissent une fonction primordiale dans la reconstitution des éléments de l'*ethos*. C'est à partir d'eux notamment que le lecteur arrive à esquisser graduellement le portrait de l'écrivain en question, et en l'occurrence ce portrait n'est pas exempt ici de nombreux traits contradictoires. Ainsi ces « airs » que prend l'orateur, dans le rôle qu'il joue face à son public, convergent tous vers l'institution d'une « autorité personnelle » sur laquelle il fonde son aura, sa respectabilité. Ce sont autant d'éléments qui serviront de garants

¹ - R. Barthes, « L'ancienne rhétorique. Aide-mémoire », *Communications* n°16, 1970. Repris dans *L'Aventure sémiologique*, Seuil, 1985, p.146.

² - G. Genette, *Seuils*, Seuil, 1987, p.11. (*L'épitexte public*, p.346 ; *l'épitexte privé*, p.374).

de la reconnaissance de cette autorité par l'auditoire ou le lectorat. Dans la théorie aristotélicienne, l'orateur est susceptible d'emprunter « trois 'airs' » : l'air de « celui qui délibère bien » (*phronèsis*), qui fait preuve d'une « franchise qui (...) s'exprime à l'aide de propos directs, empreints d'une loyauté théâtrale » (*arété*) et enfin de celui qui veut être « sympathique » (*eunoia*)¹. Dans l'évaluation que nous proposons de l'*ethos* tel qu'il transparaît dans les différents registres de l'écriture persienne, nous avons choisi de mettre plutôt l'accent sur les deux dernières postures, eu égard à l'image qu'elles permettent à Saint-John Perse de projeter de lui-même vers son public - qu'il faut définir - et pour la postérité.

Dans une lettre où il répond à Jean Paulhan, Alexis Leger prouve son extrême virtuosité à brouiller les pistes. Au critique qui constate un hiatus entre l'œuvre et l'homme, il s'empresse d'adresser la réponse suivante, appuyée par les habituelles subtilités paradoxales :

« Une seule chose m'étonne, c'est la gêne que vous cause 'l'écart apparent entre l'homme qui vous est familier et celui dont vous interrogez l'œuvre'. Un tel dénivellement n'est-il pas chose naturelle, sans comporter pour cela de vraie rupture de continuité ? D'un terme à l'autre du même rapport, qui va du relatif à l'absolu, la simplicité est la même »².

Ce qui est exprimé ici, c'est à la fois la confirmation de ce « dénivellement » entre l'homme et l'œuvre, et sa neutralisation au profit d'une catégorie unifiante qui vient homogénéiser ou combler le

¹ - R. Barthes, *ibid.*

² - OC 1029.

dénivellement : la *simplicité*. L'hiatus constaté par Paulhan n'est en aucune manière dirimant chez Saint-John Perse pour la construction de son image. Celui-ci s'empresse de le gommer en mettant l'accent alors sur le caractère « naturel » de ce décalage, tout en esquivant en réalité le problème à la fin de la lettre au moyen de l'argument d'*excusatio propter infirmitatem*¹ : « Mais je dois reconnaître, après tout, que je suis très peu fait pour aucune analyse personnelle [...] ».

On peut facilement induire de ce genre de remarque toute l'habileté rhétorique de Saint-John Perse, surtout lorsque cette habileté l'aide à se composer un personnage. Cependant il est indispensable, afin de restituer avec la plus grande justesse les contours incertains de cet *ethos*, de procéder à la distinction de l'œuvre poétique en tant que telle de l'épître ou des écrits paralittéraires. Chacune des deux sphères présente, en effet, différentes facettes de cet *ethos*, souvent hétérogènes mais qui convergent toutes vers la projection d'une silhouette particulière.

Cette distinction oblige à procéder à une spécification importante : l'*ethos* de l'auteur, s'il se cristallise dans une position relativement unifiée dans la *Correspondance* et l'épître sera tributaire, dans les recueils poétiques, de la médiation assurée par les *éthè* des différents locuteurs. Ainsi, l'instance qui assume le discours dans la suite IV de Chronique, et qui détermine par les connotations qu'elle charrie toute la suite du poème, est identifiée par le participe présent substantivé « Errants », démarqué en position de détachement initial, et antéposé par rapport à l'apostrophe vocative :

¹ - G. Genette, *Seuils*, Seuil, 1987, p. 211. « C'était, dans l'éloquence classique, le pendant inévitable de l'*amplificatio* du sujet ».

« Errants, ô Terre, nous rêvions...

(OC 395)

En ce sens est approfondi l'ennui significatif d'Exil, cette brusque révélation d'une vacuité dangereuse, d'une défaillance qui est menace de dérélition mais qu'aussitôt l'exilé surmonte par le brusque et intense sentiment d'une puissance qui l'élève hors du néant (« Et soudain tout m'est force et présence, où fume encore le thème du néant », Exil III). Dans Vents I, 4, un homme est évoqué qui est

Homme de peu de nom. Qui était-il, qui n'était-il pas ?

Cette dévaluation de l'autorité engendre automatiquement l'émergence d'un *ethos* discret, effacé, rétif, qui n'est pas celui de l'écrivain louangeur des *Hommages*, élaborant pourtant sa *captatio benevolentiae* au moyen de procédés de préterition ou d'arguments empruntés au topos de la modestie. L'instance dépréciatrice du Poète dans Vents I, 7 (« Je t'ai pesé, poète, et t'ai trouvé de peu de poids ») ressortit de cette élaboration latente mais rare d'un *ethos* dénigrant et autocritique qui détonne avec la représentation majoritairement véhiculée de l'*ethos*, représentation symbolisée par l'exhortation magistrale qui clôt la deuxième suite de Vents I : « Parler en maître ».

Cette propension à produire une parole *magistrale* contribue, c'est le moins qu'on puisse en dire, à enrichir le « crédit ¹ » de l'auteur auprès de son auditoire et surtout à fonder une qualité essentielle pour Saint-John Perse : l'autorité. Ce terme, qui dérive d'ailleurs de *auctor* (auteur), ne

¹ - D. Maingueneau, Pragmatique pour le discours littéraire, p.135.

réfère pas seulement à un pouvoir recherché ou exercé mais également à une notion rhétorique, définie habituellement comme condition primordiale à toute velléité de pratique oratoire :

« la tradition constante de la rhétorique place au premier des moyens, à tout le moins à la première des conditions, l'autorité de celui qui parle ».

Cette qualité est déterminée là encore par l'impératif final de l'effet à produire, et dans cette optique, l'autorité de l'auteur – son *ascendant* – n'est pas le moindre des facteurs influant sur la réception de l'œuvre. L'autorité crée ainsi, selon G. Molinié, un « horizon d'attente psychologique qui détermine dans quel esprit ses propos seront *a priori* reçus¹ ». Appliquée à l'*ethos* persien, cette qualité semble convenir parfaitement, dans la mesure où elle coïncide avec une qualité morale et intellectuelle et où elle s'apparie sans discordance avec une certaine logique stylistique. L'on relèvera à ce propos, sans vouloir toutefois abuser de l'argument étymologique, que l'origine d'*auctor* est ramenée à *augere*, *auctus* qui signifie « (s')accroître », et qui a donné *auxilium*, « accroissement de forces »...

Ces connexions, aussi hypothétiques puissent-elles être, ne peuvent occulter l'adoption d'un style qui magnifie les situations de supériorité, celles où l'instance représentée s'érige dans une attitude de souveraineté. A cette posture de surplomb est indissociablement liée l'ivresse du prestige, ivresse démultipliée par la conviction d'être d'une élite :

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

¹ - M. Aquien et G. Molinié, *op. cit.*, p.78.

Ivre, plus ivre, disais-tu, d'avoir renié l'ivresse...

(OC 185)

Cet *ethos* nietzschéen, où se lit l'euphorie liée à une « volonté de puissance » semble ainsi se réclamer d'une morale de l'*ascendant* et de la séduction. Sans affirmer qu'il y a chez Perse la volonté latente d'un culte de la personnalité, nous ne pouvons que mettre l'accent sur les traits prégnants de cet *ethos*, traits qui privilégient l'exigence absolue d'un contrôle sur soi-même, d'un *empire* à maintenir sur soi et sur les autres. Et c'est dans l'épitexte public – les réponses à des questions, les interviews – et privé que la configuration de ces traits émerge, qui révèle une discipline éthique particulièrement ardue.

La discipline à laquelle s'astreint Alexis Leger est essentiellement tournée vers la volition : pour paraphraser Baudelaire, nous dirons qu'elle privilégie la volonté en tant que « reine des facultés ». Le point de vue est on ne peut plus clair dans cette lettre de jeunesse à Gabriel Frizeau où le poète développe ses opinions au sujet de l'hygiène et de la santé. Aussi, à son ami qui sollicite de lui des conseils à ce sujet, il répond :

« J'ai acquis ma santé surtout en la voulant, c'est-à-dire par autosuggestion. Trouvez là la même mesure de force et de vérité que dans la boutade de Goethe : « On ne meurt que quand on le veut bien » (...)

- Respiration : j'*appris à respirer* ; ESSENTIEL ! D'une bonne respiration naît la discipline des nerfs, l'équilibre, la patience, la confiance, en un mot la maîtrise (...)

Enfin, par-dessus tout, je sais bien que je me suis fortifié par autosuggestion, cette ressource formidable, insurrection constante de la volonté s'enrichissant d'elle-même (...) : l'arbre qui *veut* porter son fruit finit par fructifier (...) (et ainsi j'ai appris à « m'approprier », même comme « puissance » de force). Du moment que l'intermédiaire des nerfs est là, l'action sur toutes fonctions physiques est possible, indirectement (...). L'hygiène mentale, la discipline de l'esprit et l'éducation de la volonté sont choses bien plus terribles et moins directes.

(...) l'action féconde est celle de soi-même sur soi-même¹ (...) La supériorité physique est ce que j'ai vraiment *voulu* (...) : par peur des nerfs (...) et de n'être plus guide, même dans les ruptures d'équilibre (...)

(...) mon vrai moyen a été de vouloir, de vouloir constamment, ce n'est qu'un recul, puisqu'il faudrait démêler par quels moyens on apprend à vouloir vouloir ».

(OC 728)²

On aura relevé la fréquence des termes et expressions inhérents au champ sémantique du volitif et de la maîtrise de soi : apprendre à « *vouloir vouloir* », telle est l'exigence affichée par le futur poète de Vents dans cette lettre qu'il rédige lorsqu'il a à peine vingt ans. Or cette rigueur exigeante est celle-là même que l'on retrouve lorsque le poète fait rayonner les *éthè* majestueux de ses personnages, des « Tragédiennes » au Maître d'astres et de navigation », lorsqu'il met en scène la procession quelque peu baroque de Vents III 4 où le Poète « à la coupée du Siècle »

- Comment ne pas penser ici à la formule du philosophe H. Bergson : « *L'homme est une création de soi par soi* » ?

² - C'est nous qui soulignons.

...sort de ses chambres millénaires :

Avec la guêpe terrière et l'Hôte occulte de ses nuits,

Avec son peuple de servants, avec son peuple de suivants -

(OC 224)

L'instauration implicite ou explicite d'une éthique de la volonté puissante, de l'autorité sur soi et sur autrui n'est pas sans relation avec la rhétorique de la séduction déployée par l'écrivain. Plus encore, l'éthique de la volonté est là pour optimiser cette rhétorique de la séduction. On peut d'ailleurs avancer ici que la plupart des investissements rhétoriques consentis et pratiqués par Perse le sont dans le sens d'un *ethos* à construire. Ce grand style dont il s'inspire dans les accents hiératiques de nombre de versets n'est pas dissociable de cet *ethos* qui veut *prouver* son autorité, la fonder sur la base d'un discours dont l'intonation est nécessairement aux antipodes des modes de l'incertitude et de la précarité. Sa stratégie de séduction passe par l'imposition *spectaculaire* d'une consistance et d'une démesure à l'aune de son ambition volitive. Elle est également révélatrice d'un désir de protection de soi qui emprunte la voie de deux propositions antithétiques, l'une consistant à afficher sa singularité, à se prévaloir d'une originalité propre - en refusant en particulier d'être étiqueté par rapport à une filiation littéraire ou spirituelle -, l'autre manifestant à l'inverse le désir d'estomper tout contour *particularisant*, comme dans cette lettre à Jacques Rivière où la neutralisation du sceau singulier passe par l'exercice d'une banalisation de sa graphie : « Je m'entraîne en ce moment, à changer mon écriture, afin qu'il n'y ait absolument rien de moi qui puisse, même au premier abord, me faire croire singulier. (Je suis aussi appelé, à passer quelques

concours) » (OC 695). A la rubrique « *Notices et notes*¹ » de l'édition de la Pléiade sont en effet reproduits des extraits de manuscrits du poète, avant et après la « rééducation » de l'écriture à laquelle s'est astreint le futur diplomate, rééducation où l'on perçoit encore la souveraineté d'une exigence inflexible. Outre le fait que cette correction graphique soit dictée par des impératifs de carrière², le lecteur y perçoit aisément ce souci de garder le contrôle absolu des moindres détails relatifs à sa vie. La sentence qu'il confie à G.-A. Monod, « il n'y a pas d' 'art' sans *du mensonge* » (OC 658), prend dans ce contexte une résonance particulière, puis que même le premier art, en l'occurrence l'écriture poétique, sera soumis à cette refonte qui manifeste la prise en charge de l'écrivain par lui-même³.

Ce *self-control* dont fait preuve Saint-John Perse est ainsi attesté par les modalités du savoir et du vouloir. Il s'incarne également, par contraste avec l'argument de modestie dont il s'arme dans certains textes (les *Hommages*, par exemple) pour mieux s'assurer la bienveillance et l'indulgence *sympathique* de ses lecteurs, dans l'affirmation, déguisée en négation, d'une prérogative liée à sa condition d'homme exceptionnel. C'est ainsi que la section « *Témoignages politiques* » de l'édition de la Pléiade reproduit sous un titre édifiant certaines déclarations d'Alexis Leger relatives aux qualités morales et intellectuelles requises chez tout diplomate digne de ce nom. Les différentes déclarations sont ainsi

¹ - OC 1205–1212. L'édition propose un échantillonnage de l'écriture initiale, avec en regard l'écriture rééduquée.

² - « Soucieux désormais de s'assurer une écriture parfaitement claire et lisible pour les différentes épreuves écrites d'examens ou de concours qu'il avait en vue, et plus particulièrement pour le concours d'entrée dans la carrière diplomatique et consulaire, Leger avait cru devoir s'imposer, dès 1911, une véritable rééducation de son écriture courante (...), OC 1205.

³ - On ne peut pas ne pas évoquer ici la découverte de la réécriture par Saint-John Perse de nombreuses de ses lettres, en particulier dans la section des *Lettres d'Asie*, et ce pour les besoins de l'édition de la Pléiade.

réunies sous l'intitulé « Réponse à une enquête de presse sur 'les meneurs d'hommes' » (1936).

L'entretien débute par la réfutation éloquente de toute compétence en la matière : « Je ne vois vraiment pas ce que j'ai à faire dans votre enquête. Je ne suis pas un meneur d'hommes ». La traditionnelle *excusatio propter infirmitatem* ressortit clairement à la « stratégie de la seiche ¹ » adoptée par Saint-John Perse lequel, se défendant d'avoir qualité pour traiter le sujet, garantit par là son immunité. Alors Secrétaire Général des Affaires Etrangères, l'auteur d'Anabase (qui paraît en 1924) ne peut s'empêcher, lors de l'esquisse du tableau des vertus exigées par la fonction au service de l'Etat, de mettre en avant les qualités auxquelles il tient particulièrement. Cette *éthopée* virtuelle lui permet ainsi de valoriser une fois de plus le volontarisme qui va de pair, dans l'éthique persienne, avec l'acuité intellectuelle et la saisie maîtrisée de la complexité des choses :

« Pour tenir en haleine une Administration (...), il faut encore lutter contre l'automatisme, c'est-à-dire contre l'accoutumance qui engendre la passivité (...) c'est un état de continuelle alerte qu'il faut entretenir en chacun : rapidité d'exécution, vivacité des réflexes, acuité de vision, initiative, prévoyance et, plus haut encore, chez les chefs, éveil de l'imagination².

(OC 599)

¹ -J. Gardes-Tamine, Saint-John Perse ou la stratégie de la seiche, Publications de l'Univ. de Provence, 1996, 104 p.

² - C'est nous qui soulignons.

Poursuivant son portrait idéal, Alexis Leger y apporte peu à peu des touches qui superposent aux qualités diplomatiques des valeurs plus spécifiquement intellectuelles - aptitude à la conception et intuition :

« L'esprit logique du Français, analyste et classificateur, a trop beau jeu, dans l'administration, de clarifier et d'ordonner, c'est-à-dire de réagir plus que d'agir. L'ingéniosité même ou la subtilité du diplomate à la recherche de formules ne constitue que la menue monnaie de l'imagination. Bien au-dessus de ce travail formel est la conception générale des idées, l'instinct constructif et la source intuitive, qui peuvent seuls assurer à une diplomatie le bénéfice de l'initiative ».

(Ibid)

Initiative : corollaire sémantique de l'aptitude au pouvoir et à l'action. A la « poésie d'action » symbolisée par l'énergie de l'oiseau, qui est essor et pur élan (Oiseaux) répond une diplomatie d'action prônant le surpassement de soi dans la gestion d'un ensemble de vertus, le prestige de la *maestria* dans l'exercice de la fonction. Mais la proclamation de cette éthique de la performance promue en qualité suprême appelle toujours chez Saint-John Perse un sursaut modérateur : elle est escamotée par l'argument fallacieux de l'anonymat banalisant. Car avant de tenir ce discours de « meneur (...) secret (...) de foules à venir » (Vents III, 4), le diplomate rappelle à son interlocuteur :

« Nous travaillons tous ici dans l’anonymat. Laissez-nous au doigt l’anneau de Gygès¹. C’est notre luxe. Et ne cherchez pas trop de mérite dans ce goût de l’invisibilité. Vous risquerez peut-être d’y trouver plus de fierté que de modestie ». (OC 598)

La maîtrise rhétorique est parfaite. Conscient de la « modestie » impliquée par l’argument de l’anonymat, le diplomate fin rhétoricien le détourne par une prolepse et, dans le même temps, il le renforce paradoxalement : l’invisibilité devrait dénoter l’humilité, mais dans ce contexte « orienté », sa connotation renvoie plutôt au péché d’orgueil...

Quoi qu’il en soit, ce qui émerge de ces extraits significatifs est manifestement l’expression d’un *ethos* gouverné par un volontarisme souverain, par une éthique d’astreinte personnelle qui se prolonge, dans la relation à autrui, à travers le désir secret d’une emprise à exercer sur l’interlocuteur ou l’auditeur.

Quels sont les termes de cette emprise lorsqu’elle a pour objet le lecteur, ce lecteur Modèle signalée par U. Eco dans Lector in fabula ? Nous avons rappelé, au tout début de ce travail, la relation particulièrement *impliquante* pour le poète que celui-ci entretenait avec les critiques qui eurent à présenter et surtout à louer l’œuvre poétique, prolongeant par les accents apologétiques de leur lecture un des genres dans lequel s’était particulièrement illustré Saint-John Perse. La correspondance avec Roger Caillois éclaire ce « magnétisme » exercé par le poète d’Amers, et c’est en ces termes que l’auteur de la célèbre Poétique de Saint-John Perse dédicace l’ouvrage à l’écrivain : « Chaque page de ce livre exprime et explique mon admiration pour Saint-John

¹ - Anneau magique qui rendit le roi Gygès invisible.

Perse. Elles taisent mon amitié pour Alexis Leger. J'ajoute ces vains mots seulement pour qu'elle aussi soit présente dans cette *Poétique de Saint-John Perse* » (R. Caillois, 23 mars 1954)¹. L'hommage est éloquent. Dans le même esprit, peut-être avec une vénération moindre, les travaux de J. Paulhan et du philologue belge Albert Henry, qui a remarquablement conduit les lectures d'orientation stylistique de l'œuvre de Saint-John Perse, disent l'admiration implicite ou explicite. Dans *l'Hommage à Albert Henry* composé tout récemment par sa fille (le critique est décédé en 2002), celle-ci relate les circonstances de sa rencontre avec le poète qui, dit-elle, le « convoqua » : « Avec l'assurance désinvolte qu'il se permettait parfois, Saint-John Perse avait dit à son hôtesse : « Trouvez-moi Albert Henry, je voudrais le voir ». Face au désespacement de l'hôtesse, « Saint-John Perse resta [...] imperturbable, et magnétiquement exigeant² ». De tels témoignages laissent une fois de plus percer la nature assez dominatrice des relations qui liaient le poète à ses critiques, même si ailleurs, il leur reconnaît le statut, ô combien valorisant, de *poètes*³.

Or c'est précisément par la *médiation* de ces critiques assermentés (qu'un autre critique définit comme les « gardiens du temple ») que le public *recevait* la plupart du temps l'image du poète, et l'aura émanant de cette image. C'est là où la distinction opérée par Aristote entre deux types d'auditoire, corrélatifs aux deux genres contrastants de

¹ - Correspondance avec R. Caillois (1942-1975), *Cahiers Saint-John Perse* n°13, Gallimard Nrf, 1996. Textes réunis et présentés par J. Gardes-Tamine, p.135.

² - *Souffle de Perse* 10, nov. 2002, p.106.

³ - « Mais le critique auquel je songe, celui qui assume de restituer, de recréer (...) – secret, replié sur lui-même, et « trouvant » à son tour comme le poète trouve, et à son tour relié à l'inconscient et au mystère, 'voyant' enfin, avec le droit de dire plus (...) – Ce critique est poète lui-même, sous peine de n'être pas. » (*Lettre à J. Rivière*, OC 677)

l'agonistique (judiciaire et délibératif) et de l'épidictique révèle sa pertinence. Aristote distingue en effet deux types d'auditeurs : une première catégorie qu'il désigne sous le nom de *theôros*, et une seconde correspondant à l'appellation de *Kritês*¹. Dans la perspective aristotélicienne, *theôros* (spectateur) définit le type de public propre au genre épictique, un public relativement passif, qui n'est pas en tout cas confronté à un conflit ou à une dispute comme dans les autres genres. A l'inverse, *Kritês* renvoie à la notion de « juge » ou d'« interprète », fonction du public telle qu'instituée par l'agonistique. La transposition que nous proposons de ces concepts vise à démontrer le caractère *oblique* du rapport existant entre le poète et le public. Ainsi, la délégation² de la lecture critique à un tiers que nous identifions au *kritês* grec permet d'actualiser la médiation évoquée plus haut, si bien que l'œuvre poétique passe d'abord par une première étape de réception, celle effectuée par un critique (*kritês*) qui ne « tranche » d'ailleurs rien puisqu'il est le plus souvent juge et partie, avant d'être « réceptionnée » dans l'étape suivante par le public en aval. Le système de réception de l'œuvre persienne - tel qu'il était en vigueur en tout cas dans les années 60 - est tel qu'il neutralise ou du moins n'encourage que très peu, par l'interposition d'une lecture critique à tendance apologétique, « irénisante », toute velléité de *critique* réellement agonistique, c'est-à-dire, en termes persiens, tout risque de rejet. Il nous semble clair ici que les accents quelque peu mesmériens - cet autoritarisme « magnétisant » - de la stratégie relationnelle, dont Saint-John Perse use vis-à-vis de ses

¹ - cf. Marc Schoeni, « Etude rhétorique du Nouveau Testament : Réflexion sur le genre épictique », *Etudes de lettres*, Revue de l'Univ. de Lausanne, oct-déc. 91, p.107.

² - cf. G. Genette, *Seuils*, Seuil, 1987, p.210 : « Lorsqu'un auteur tient à mettre en valeur son mérite, talent ou génie, il préfère généralement, non sans raison, confier cette tâche à un autre (...) »

critiques les dissuade d'une certaine manière de toute tentative de distanciation « objective ».

Curieusement, cette attitude de mimétisme apologétique empruntée par certains critiques – et non des moindres – de Perse n'est pas sans rappeler l'anecdote du « souvenir entomologique » évoquée dans l'hommage à André Gide, celle du *papillon d'élite* malaisien dont nous rapportons ici les traits essentiels :

« Quelque propos sur le mimétisme animal avait évoqué de ma part un souvenir entomologique : un papillon d'élite, en Malaisie, avait appris des lois de l'évolution à sécréter en lui-même une humeur assez corrosive pour tenir en respect les oiseaux. Un autre insecte, fort éloigné scientifiquement des Lépidoptères, était parvenu à si bien mimer la forme et la livrée du bel insecte privilégié, que les oiseaux, dans le doute, lui accordèrent le traitement du papillon le plus favorisé... »

(OC 480)

On procèdera aux transpositions qui pourraient s'imposer, si tant est que le statut de « critique persien » soit à ce point privilégié qu'il retentisse par un phénomène de contamination sur son propriétaire... Ces critiques, pourvoyeurs d'hommages solennels – *Honneur à Saint-John Perse* – auront préservé en tout cas le poète de tout risque de *perdre la face*, ce qui eût été pour celui-ci, si prompt à protéger son domaine, la plus impardonnable des faiblesses. Garder sous sa coupe ses récepteurs, les séduire: n'est-ce pas là une façon, certes abusive, d'exploiter le concept d'*ethos* en l'investissant comme catégorie adjuvante de la visée illocutoire ? Les subterfuges, les diversions et parades du poète ne sont

que des mécanismes de protection, et la dignité dont il s'entoure est pétrie de volontarisme et de tension nerveuse. Fondamentalement, ce tour d'horizon des composantes que comporte l'ethos persien aura permis de saisir à quel point l'ontologie persienne est façonnée, du moins partiellement, par une pragmatique. Dans la stature sublime que l'écrivain se modèle, il y a le désir profond de transmettre une image vraisemblable et valorisante, une image reliée à un idéal de rigueur et d'exigence, à la limite de la perfection et de ce fait, modèle inaccessible. La devise énoncée dans la suite IX d'Oiseaux, ce « Passer outre! » retentit comme un corollaire du « Parler en maître » de Vents, fondant à la fois l'esthétique et l'éthique persiennes dans une logique du débordement performant, de la transgression élitare. Plus que jamais la connexion *auteur/ augustel/ accroissement*, connexion de nature étymologique et générant dans ce contexte le tissage d'un réseau associatif signale l'orientation vers une outrance, laquelle oscille cependant en régime rhétorique vers un pôle plus épuré.

CHAPITRE III:

D'UN ASIANISME EFFECTIF A UN ATTICISME IDEAL:

LE LITIGE RHETORIQUE.

L'*ethos* perçu en filigrane du discours persien privilégie ainsi les lieux de l'autorité et de la volonté, et cette représentation que le lecteur peut induire de l'oeuvre poétique et surtout de l'épitexte concourt à cette *persuasion* proprement contextuelle qu'est la séduction de l'auditoire. Confinant à l'effet perlocutoire en tant qu'il génère chez ce lecteur une *attitude* d'adhésion, de réceptivité où s'amplifie l'onde de choc déjà propagée par le poème, l'effet de l'*ethos* est donc d'appuyer la dimension illocutoire véhiculée par les textes. Relevant d'un dispositif proprement séducteur, cet *ethos* fonde son autorité, on l'aura vu, dans l'espace d'un seuil de l'extrême. Ecrivant à Paul Claudel, que Saint-John Perse considère comme « seul investi (...) de l'autorité lyrique », il lui confie: « La recherche en toute chose du 'divin', qui a été la tension secrète de toute ma vie païenne, et cette intolérance, en toute chose, de la limite humaine, qui continue de croître en moi comme un cancer, ne sauraient m'habiliter à rien de plus qu'à mon aspiration. »¹ Si ce dépassement de la limite fixe sur le plan de l'exigence ontologique un idéal proclamé et assumé, qu'en est-il du mode stylistique? En quoi ces allégations du poète, dans le profilage éthique qu'elles impliquent, correspondent-elles sur le plan de l'expression à des options rhétoriques concrètes? Enfin, et dans la mesure où la poétique persienne est autant

¹ - OC 1019. C'est nous qui soulignons.

une poétique de l'étendue que de la brièveté disjonctive, jusqu'à quel point peut-on parler de compromis entre un premier type d'option, l'option de l'asianisme exhubérant, et un second illustré par la rigueur atticiste?

I/ Dialectique de l'asian et de l'attique.

A/ Style asian et style attique.

La définition du style asian selon Quintilien comporte précisément une composante qui semble en accord total avec les préoccupations éthico-stylistiques de Saint-John Perse. « Selon lui, le style asiatique [ou asian]... ne garde *ni bornes ni mesures*. »¹ Une telle dévalorisation, qui associe ce style à une abondance finalement assez creuse, n'est au fond que l'expression d'un parti-pris normatif pour lequel ce genre de style est plus un vice qu'une qualité. Dans sa présentation de l'asian, G. Molinié confronte d'ailleurs la position de Quintilien à celle, plus favorable, de Cicéron, pour lequel le style asian est « un style grandiloquent, avec une profonde *gravité* de pensée et une réelle *majesté* dans l'expression, *véhément*, varié, abondant, grave, tout à fait équipé pour *émouvoir* et ébranler les coeurs et les esprits. »² De ce fait le style asian entre en résonance, dans la conception cicéronienne, avec le Sublime.

Si l'on se penche plus longuement sur la teneur et les connotations associées à ce style, il est clair que celui-ci se définit *par rapport* au style attique qui, lui, est entouré dans l'imaginaire rhétorique occidental d'une aura de pureté et d'estimation avérée: « le style attique représente un des

¹ - M. Aquien et G. Molinié, *op. cit.*, p. 71.

² - *Ibid.*

plus grands fantasmes dans la tradition rhétorique »¹. S'il se traduit par la brièveté, ou au pire, par la sécheresse du style, il peut aussi être « assimilé à *l'humble* » - on verra que cette corrélation n'est pas opérationnelle du point de vue persien, puisqu'elle est vite appelée à être évincée. Alors que l'asian trouve ses ressources dans des figures spécifiques telles que l'hyperbole, l'antithèse ou l'amplification, l'attique se signale par la prédilection pour des formes ramassées, condensées, où la concision est gage de pureté formelle et de netteté percutante. Fondamentalement, l'atticisme est une démarche stylistique incompatible avec l'amplification et la circonlocution, laquelle est spécifiquement un *vice* d'asianiste. On citera à ce propos le projet voltairien d'article sur *l'Eloquence* pour *l'Encyclopédie*, où celui-ci expose les raisons de la « monstruosité » de l'éloquence asiatique:

« Il est à remarquer que la Grèce fut la seule contrée de la terre où l'on connût alors les lois de l'éloquence, parce que c'était la seule où la véritable éloquence existât. L'art grossier était chez tous les hommes; des traits sublimes ont échappé partout à la nature dans tous les temps: mais remuer les esprits de toute une nation polie, plaire, convaincre, et toucher à la fois, cela ne fut donné qu'aux Grecs. Les Orientaux étaient presque tous des esclaves: c'est un caractère de la servitude de tout exagérer; ainsi l'éloquence asiatique fut monstrueuse. L'Occident était barbare du temps d'Aristote. »²

La position manichéiste de Voltaire en matière d'éloquence reflète bien, en réalité, l'hiatus entre les deux types rhétoriques de formulation

¹ - Ibid., p. 74.

² - Voltaire, *Oeuvres complètes*, Hachette, 1903, t. XVII, p. 372-373.

du style, et le caractère quelque peu sommaire et caricatural de l'historique qu'il propose renvoie au bout du compte à la bipolarité asian/ attique, bipolarité censée recouvrir, dans le tableau voltairien, une bipartition géopolitique. On voit bien surtout que l'éloquence asiatique est jugée en termes d'inexactitude et d'exagération, en somme en termes de barbarie. Ce jugement, s'il peut être contestable, rend cependant compte de l'existence d'un réel préjugé favorable formulé plus ou moins explicitement à l'égard du style attique qui, même s'il peut parfois dévier vers le sec - « sans suc, sans force, sans nourriture »¹- demeure l'équivalent d'un sommet esthétique actualisable en termes de mesure stylistique, de pondération élégante. Là où la démarcation nette entre les deux types stylistiques est remise en question, c'est lorsqu'on les retrouve chez le même orateur, ce qui prouve qu'un atticiste peut parfaitement inclure des accents asianistes. Ainsi Lysias et Démosthène sont répertoriés par Quintilien comme « grands orateurs attiques »; pourtant le second cultive plutôt une véhémence que le premier n'a pas². Cette possible interférence des deux manières est bien la preuve, au-delà d'une dichotomie conceptuelle, de leur possible alliage stylistique au sein d'une oeuvre.

C'est à partir de cette vision conflictuelle du style, pris entre deux postulations antagonistes que se constituent tous les jugements de valeur relatifs à l'éloquence. Sur la base du rejet ou du culte de tel ou tel pôle stylistique - le rejet frappant certainement plus l'asianisme que l'atticisme - se constitue une tradition de prescription stylistique, qui recouvre elle-même une sensibilité esthétique contrastivement orientée. Dans le Dialogue des Orateurs, ce conflit est à l'oeuvre de manière sous-

¹ - Ces termes désignent, chez Quintilien, les effets d'un « style attique froid » (M. Aquien et G. Molinié, *op. cit.*, p. 75)

² - *Ibid.*

jacente, et quand Saint-John Perse y lit des évaluations classificatoires, il ne peut s'empêcher de marquer là encore son intérêt en soulignant le passage:

« Il est constant que Cicéron même n'a pas manqué de détracteurs, auxquels il semblait emphatique, boursoufflé, insuffisamment sobre, mais au contraire plus exubérant que de mesure, redondant et trop peu attique. »¹

La redondance s'énonce bel et bien comme vice rédhibitoire, perpétuant la tradition stigmatisante initiée entre autres par Philon d'Alexandrie, philosophe alexandrin qui s'en prend violemment aux « *'cuisiniers, rôtisseurs, teinturiers et parfumeurs'* du langage, dont l'asianisme sophistique s'attache à la seule surface du discours afin de flatter les sens. »² Ainsi l'asianisme apparaît de toute évidence comme une modalité du factice, tirant ses ressources d'une séduction outrancière et ostentatoire. Lorsque Saint-John Perse salue, dans les hommages qu'il adresse à ses amis écrivains, la sobriété d'un Fargue dont l'art est « allusif et concis »³ ou quand il exalte la pureté monolithique du style d'un Salvador de Madariaga, chez lequel il ne perçoit nulle disposition naturelle à l'alexandrinisme ni au byzantinisme », il s'inscrit tout naturellement dans la lignée d'une tradition qui cultive une méfiance affichée pour l'exubérance asiatique et adopte résolument l' « idéal d'atticisme traditionnel où Aristote justifie Lysias »⁴.

¹ - I ère partie. « L'éloquence et la poésie. Aper défend l'éloquence »; le soulignement est le fait de Saint-John Perse lui-même, apposé à l'exemplaire qu'il possédait de l'ouvrage.

² - M. Fumaroli (*L'Âge de l'éloquence*, p. 479) cite le traité de Philon intitulé *Du plantement*, qui reprend les thèmes du *Phèdre* de Platon.

³ - OC 520.

⁴ - A. Michel, *op. cit.*, p. 158.

On peut s'interroger de façon plus précise sur les tenants formels de cette esthétique asianiste. Dans ses Etudes d'esthétique médiévale, E. de Bruyne tente de cerner avec la plus grande précision les effets de cet art asianiste et ses procédés, dans la perspective d'une analogie entre le baroque médiéval et celui de l'asianisme:

« On se rappellera que l'art oriental se caractérise par l'amour sensuel de l'éclat le plus brillant, de la couleur émaillée, de la matière précieuse et rare, de l'effet riche et voluptueux (...) La variété à l'infini, le jeu pour lui-même, le clinquant, le surprenant, le luxueux, le prodigieux semblent caractériser les créations de Sumer, de la Mésopotamie, de la Perse, de l'Asie Antérieure. L'art décoratif de l'Iran et de ses contreforts rayonne jusqu'en Chine, influence le goût de Scythes et des « barbares » européens et contamine en Asie-Mineure par la Phrygie et la Lydie l'art plus sobre des Ioniens. Sous l'influence probable de l'Orient, l'artiste grec de l'Asie tend à des formes étonnantes: il veut surprendre à la manière de l'orfèvre par son habileté et sa virtuosité technique (...). En Asie l'art plastique des Grecs devient 'déclamatoire' et théâtral. »¹

Cet historique d'une émergence esthétique particulièrement flamboyante montre nettement la manière dont la sensibilité et la norme occidentales reçoivent le *luxe* de type asian. Car cette réception est, malgré une tendance plus marquée à l'anathème qu'à l'appréciation sincère, relativement mitigée. Certes la question de l'asianisme soulève impérativement dans la conscience esthétique occidentale la

¹ - Edgar de Bruyne, Etudes d'esthétique médiévale, vol. 1, Albin Michel, coll. « Bibliothèque de l'Evolution de l'Humanité », 1998 (1ère éd.: 1946), p. 108.

problématique de la mesure et de son corollaire plus ou moins monstrueux: la démesure. Quand bien même on reprochera à l'asianisme de favoriser la mise en oeuvre de procédés qui sont au service du factice, du *captieux*, voire d'une pensée creuse, l'attirance vers cette forme qui ressortit au bout du compte singulièrement à l'enthousiasme, révèle le besoin d'un ressourcement qui rompe avec la traditionnelle austérité attique. Historiquement, le mouvement est lié à un foyer asiatique, mais sur le plan de la tendance esthétique, l'asianisme appartient pleinement, ainsi que l'atticisme, à l'art typiquement grec¹. Et cette attirance vers un mode d'explosion formelle, où les digues sont rompues au profit, une fois de plus, d'une maximalisation du verbal, nous la percevons dans ce passage de l'hommage adressé par Saint-John Perse à l'équipe des *Cahiers du Sud*, où l'imprégnation d'asianisme est paradoxalement assimilée à une cure de jouvence:

« Et du vieux mythe gréco-latin vous avez su desserrer l'étreinte, pour retrouver un peu de l'aïnesse celtique. Ainsi les hommes d'Alexandrie s'affranchissaient un jour du socratisme pour s'imprégner, au loin, d'Asie. Une seule ligne de partage court au travers de votre carte géographique: celle qui sépare la littérature d'eau vive de la littérature d'eau morte, ou de sédimentation. »²

Ainsi sont renvoyés dos à dos les traditionnels clivages esthétiques et stylistiques au profit d'une bipartition à mesure plus humaine. Mais le paradoxe de cette accentuation méliorative du fait asianiste, accentuation

¹ - cf. *ibid.*, p. 109: « Sans doute, au coeur même de l'art grec le plus autochtone se manifeste à toute époque la tension entre les deux forces antagonistes mais c'est sous des influences étrangères, asiatiques ou 'barbares' que ce qui était latent et comprimé par la raison, éclate au grand jour et sans contrainte. »

² - OC 533.

qui dans ce contexte est au service de l'argumentation apologétique, ne doit pas occulter que l'attitude persienne la plus fréquente est plutôt une attitude de distanciation par rapport à la luxuriance asianiste. Ses récusations régulières vis à vis de toute recherche d'effets oratoires, de toute intention d'amplification de type asianiste, c'est-à-dire dans l'esprit d'une surabondance esthétique de facture baroque prouvent bien sa détermination à se prévaloir d'une rigueur plutôt que d'un relâchement. Mais qu'en est-il du poème lui-même, de la pratique poétique?

B/ L'asianisme persien.

Toute la question semble reposer sur une dialectique entre « sel de l'*atticisme* » et « miel de l'*euphuisme* »¹ (*Pluies* VII, OC 151). Dans ses Enigmes de Perse, Jean Paulhan a longuement souligné les multiples contradictions traversant la poétique de Saint-John Perse et la facilité avec laquelle le poète liquidait ces contradictions. Pour Paulhan, celles-ci fondent la richesse de l'homme et de son oeuvre:

« Il est aisé de constater que Perse ne se laisse embarrasser d'aucune contradiction. Il les appelle à lui, il les aspire, il les dévore. Il prend le parti de l'Asie contre l'Occident; il prend aussi le parti de l'Occident contre l'Asie. (...) étant lui-même l'homme de dépouillement et l'homme de richesse; l'homme de Dieu et l'homme du diable; l'homme de luxe et l'homme de nudité (...) »².

¹ - L'*euphuisme* désigne un style précieux et maniéré.

² - « Perse assailli d'ambiguïtés », OC 1324.

Le paradoxe, voire l'antithèse, semblent ainsi convenir à la représentation stylistique de cette personnalité. Cependant, l'évaluation de l'asianisme persien oblige à une incursion renouvelée dans l'oeuvre et à une lecture des indices qu'elle peut livrer. L'hypothèse que l'on peut émettre à ce niveau de l'analyse est qu'il y aurait, dans l'écriture persienne, une tension entre son aspiration à l'atticisme et la pratique quasi constante chez lui - cependant périodiquement infirmée par le recours à l'ellipse, à la pointe énigmatique donnant du relief au débordement des *harangues* - de l'abondance, du flux irrationnel de l'éloge et de la célébration. Cette tension se répercute sur bon nombre de ses prises de positions où il est tantôt défenseur de la « mesure attique », tantôt partisan d'un *basaltisme* stylistique, d'une écriture déferlante. C'est la seconde inflexion qui se fait entendre en arrière-fond de *Strophe*, quand la locutrice élève dans l'amplitude son invocation:

« Mer à ma voix mêlée et mer en moi toujours mêlée,
amour, amour, qui parle haut sur les brisants et les coraux, laissez-
vous mesure et grâce au corps de femme trop aimante?...

(OC 336)

L'asianisme persien s'actualise ainsi en relation avec des choix stylistiques où la figure-clé est l'amplification, mais aussi la métaphore, l'hyperbole et la périphrase. Cette dernière figure joue d'ailleurs un rôle prépondérant dans l'idéologie asianiste puisqu'elle est précisément ce qui permet d'effectuer un *détour* par rapport à la locution première; elle est *circonlocution*, et cette ressource est d'ailleurs utilisée comme argument en défaveur de l'asianisme: « On a essayé d'expliquer l'Asianisme par une certaine impuissance à trouver le mot juste et par la

nécessité d'user de périphrases par pauvreté de vocabulaire.»¹La périphrase n'est plus dans cette optique une figure de l'alternative expressive mais bel et bien une figure *par emphase*, comme la définit Pierre Fontanier. Dans la représentation proposée par les détracteurs du genre, la périphrase devient un pis-aller qui se situe aux antipodes du *mot juste*. En ce sens, elle participe, dans la poétique de Perse, à la validation du binôme antithétique « mot juste » [scientifique - technique] vs « *circonlocution* périphrastique ». En manière d'illustration, les séries d'Exil VI et d'Anabase X, qui tissent jusqu'à la démesure la réitération anaphorique des périphrases « Celui qui... », constituent un modèle d'écriture asianiste non seulement parce qu'elles recourent à la périphrase mais également en raison du flux rythmique et phrastique dans lequel elles se trouvent engagées. En outre, il faut rappeler que paradoxalement la périphrase a partie liée avec l'énigme, du fait de sa spécificité de désignation indirecte, désignation qui n'est pas toujours dans un rapport d'analogie transparente avec le terme « juste » auquel elle est censée renvoyer. Or Saint-John Perse cultive jusqu'à l'outrance cet opérateur de flexibilité nominale qu'est la périphrase, qui lui permet des substitutions propices au déploiement du verset. Ce jeu d'alternance entre mot précis et locution approximative est signifié dans Vents III, 2, lors de l'exercice d'historiographie auquel se livre le narrateur:

...gens de péril et gens d'exil, et tous bannis du songe
des humains sur les chemins de la plus vaste mer: les évadés des
grands séismes, les oubliés des grands naufrages et les transfuges du
bonheur, laissant aux portes du légiste, comme un paquet de hardes, le

¹ - E. de Bruyne, *op. cit.*, p. 110.

statut de leurs biens, et sous leur nom d'emprunt errant avec douceur dans les grands Titres de l'absence...

(OC 220)

Cette variation sur un « nom d'emprunt » que constitue la périphrase peut donc être recensée comme trait d'asianisme, si l'on n'omet pas de l'apparier à l'énigme en tant que trace rhétorique d'un certain goût pour l'hermétisme et pour l'obscurité. Nous reviendrons de manière plus détaillée, dans le volet sur l'équilibre, sur le jeu des figures relatif à cette double postulation qui met aux prises l'étalement et la rétraction. Mais ce qu'il est nécessaire de préciser ici, c'est la prédominance de cette qualité asianiste dans les grands recueils persiens: d'Eloges à Vents, le mouvement d'amplification, cette montée progressive du régime rhétorique vers un surinvestissement de la modalité superlative et du style périodique marque l'apogée d'une éloquence qui tisse sa toile sur le mode lyrique dans Eloges, épique dans Anabase et Vents, où s'ajoute encore l'accent polyphonique qui démultiplie l'énonciation. Amers marquera le plateau, le seuil acméique à partir duquel s'amorce faiblement mais sûrement la régression progressivement rétractile vers une « maigreur », une sécheresse mitigée qui participe, en tout cas, d'un projet de *désasianisme* idéal, malgré l'affirmation d'une filiation celtique ancrée dans un anti-atticisme évident. C. Camelin a rappelé l'attitude paradoxale adoptée par Saint-John Perse à l'égard de Pindare, qui l'ennuie par ses thèmes mais dont il apprécie les qualités « celtiques » et « passionnées »¹. Si le poète ramène très curieusement Pindare au monde nordique, c'est peut-être parce qu'il voit en lui le feu sacré propre aux Celtes dans l'imaginaire persien. Or sur le plan de l'histoire littéraire,

¹ - C. Camelin, *op. cit.*, p. 78

l'asianisme et ses configurations de type baroque ne manquent pas d'imprégner de leur esthétique de l'étrange ce monde *atlantique*: « toute cette littérature baroque fleurit au seuil du Moyen-Age chez les Bretons, les Irlandais, les Celtes britanniques qui la transmettent aux Anglo-Saxons et aux continentaux. »¹. En ces termes la parenté asianisme/celtisme se conçoit mieux, et surtout l'atavisme historique qui restreint la tendance asianiste à une localisation géographique de nature orientale est quelque peu bousculé. Saint-John Perse, poète se réclamant d'ascendance celtique, « homme d'Atlantique », détourne ainsi, par l'affiliation abusive de Pindare à cette ascendance, l'héritage exubérant et anti-attique de l'asianisme. Lorsque Saint-John Perse investit le genre épideictique, il choisit - mais est-ce vraiment un choix? - un mode de composition qui privilégie le recours aux *artifices* du style. Nécessairement alors, il adoptera les accents asianistes, ces accents qui furent les préférés des sophistes².

Mais le litige rhétorique est bel et bien présent dans l'oeuvre, et il traverse en oblique les recueils ainsi que l'épitexte. Le mode espéré dans Vents I, 3 est « murmure et chant d'hommes vivants, non ce murmure de sécheresse dont nous avons déjà parlé ». Mais l'art, par étymologie « dérive aussi de *arctare*, qui signifie *resserrer*, *emprisonner* »³, et ce resserrement est en lui-même évocation d'une ascèse de type formel. Il n'y a pas lieu d'évoquer ici la mise en oeuvre d'un quelconque principe palinodique mais plutôt la recherche d'un juste milieu d'inspiration cicéronienne. D'Amers à Sécheresse, la lente apodose du souffle progresse, l'oeuvre amorce un resserrement qui fait contrepoint à la

¹ - E. de Bruyne, *op. cit.*, p. 78.

² - M. Fumaroli, *op. cit.*, p. 294.

³ - E. de Bruyne, *op. cit.*, p. 38.

« *tentation baroque* »¹ et signale ce désir d'un équilibre qui est la formule dialectique de résolution des deux tensions sous-jacentes à l'écriture, tension asianiste et tension atticiste.

II/ La recherche d'un équilibre: *Chant pour un équinoxe*.

La lente montée asianiste jusqu'à Vents, qui en optimise l'intonation glorifiante, va aussi puiser dans le lieu de l'auxèse, cette « figure macrostructurale » bâtie sur « un enchaînement d'expressions hyperboliques »². Vents représente d'ailleurs le prototype du recueil dans lequel l'amplitude extensive du verset, renforcée par les reprises anaphoriques est proportionnelle au régime d'intensité instauré par les adverbes et les adjectifs appartenant au paradigme de la grandeur et de la hauteur. Cependant cette indexation d'une syntaxe cumulative à un intensif sémantique n'est pas inéluctable. Il n'y a pas forcément adéquation entre style et thème: ainsi dans Sécheresse, le thème en question sera exprimé au moyen du grand style:

Et la terre émaciée criait son très grand cri de veuve
bafouée

(OC 1397)

Même si dans ce dernier recueil, la « chair...fut plus près de l'os », le recours aux catégories de l'asianisme, du moins à son ton, n'est pas négligé. L'écriture des dernières oeuvres révèlent l'ancrage profond de la tendance asianiste dans le style persien, même si l'idéal exprimé est celui

¹ - Jack Corzani, « Saint-John Perse et la tentation baroque », *Revue des Lettres Modernes*, Saint-John Perse 1, 1987, pp. 171-189.

² - M. Aquien et G. Molinié, *op. cit.*, p. 78.

d'un dépouillement à conquérir. L'appréhension qui se perçoit ici à l'égard de l'asianisme est en quelque sorte celle d'un amalgame entre asianisme et lourdeur, analogie en induisant une seconde qui apparie l'atticisme à la légèreté, voire à la *maigreur*. Il est d'ailleurs étonnant de constater à quel point ces termes relatifs au champ sémantique de l'alimentaire interfèrent dans le parti-pris persien vis à vis de l'asianisme. Lorsqu'il félicite Jacques Rivière de trouver peu à peu sa voie - qui est aussi voix - littéraire, l'éloge de cette « maturité » prend systématiquement la forme d'un éloge du dépouillement:

« Vous vous *dépouillez* à vue d'oeil, votre langue *se dénude*: vers la *maigreur* qui autorise. Et, sans rien perdre de l'appel intérieur (...), vous faites maintenant une somme plus immédiate, une quête moins successive. (...) J'aime par-dessus tout, chez ceux que j'aime, la cruauté qui sait détourner de l'amplification (...) » (OC 692).

Dans le prolongement de cette poétique qui valorise l'ascèse et l'immédiateté comme réponse à la déperdition amplificatrice, diluée dans l'espace du duratif, Alexis Leger confie à G. Frizeau sa satisfaction, une fois encore, face à l'évolution stylistique de J. Rivière: « Il sait déjà *dénuder* sa langue, ses termes sont *précis*. » (OC 731). J.-P. Richard a mis l'accent sur ce rejet du *graisseux*, ce dégoût du *plein humide* dans la poétique persienne, qui s'énonce en faveur d'une célébration du *sec*, du *maigre*, de *l'aride*: « Que cette rêverie du sec abandonne l'ordre de la substance pour se transporter en une zone plus charnelle, et elle deviendra cet étrange songe si persien de la *maigreur*. Que le chef, que l'homme doivent être maigres, c'est là chez Perse une évidence

imaginaire que nul ne semble devoir même contester. »¹Dans le poème La Ville (*Images à Crusoé*), l'invocation des « Graisses » est liée à l'évocation mélancolique et terriblement baudelairienne d'une déchéance urbaine où triomphe le mélange malsain des états subvertis de la matière:

L'ardoise couvre leurs toitures, ou bien la tuile où végètent
les mousses.

Leur haleine se déverse par le canal des cheminées.

Graisses!

Odeur des hommes pressés, comme d'un abattoir fade!
aigres corps des femmes sous les jupes!

Ô Ville sur le Ciel!

Graisses! haleines reprises, et la fumée d'un peuple très
suspect - car toute ville ceint l'ordure.

(OC 13)

Des premiers recueils aux derniers, l'oeuvre décompose le principe recteur de l'*anamorphose*, qui signale tout à la fois une image et son contraire. Le dégoût de ce qui est « visqueux et lourd comme la vie des plasmés » (OC 13) n'est qu'une variation tapinosique² d'une hypertrophie du style dans le poème, d'une complaisance vis à vis de cet appel captieux de l'asianisme. En ce sens, la revendication obsessionnelle d'une discipline qui confine à l'atticisme, ou du moins en relève par ses aspirations, n'est qu'une résistance au chant des sirènes du grand style, de cette onde de choc qui répercute la vibration du thème

¹ - J.-P. Richard, Onze études sur la poésie moderne, Seuil, 1964, « *Saint-John Perse* », p. 49.

² - La *tapinose* « consiste en ce que le discours se développe selon un enchaînement quasiment ininterrompu d'indications hyperboliques, à orientation constamment péjorative (c'est l'inverse de l'*auxèse*) », Molinié, Dic. de Rhét. et de Poét.

jusqu'au souffle ultime, comme dans la dernière longue suite de Vents IV:

Ainsi du même mouvement le nageur, au revers de sa nage, quêtant la double nouveauté du ciel, soudain tâte du pied l'ourlet des sables immobiles,

Et le mouvement encore l'habite et le propage, qui n'est plus que mémoire - murmure et souffle de grandeur à l'hélice de l'être,

Et les malversations de l'âme sous la chair longtemps le tiennent hors d'haleine - un homme encore dans la mémoire du vent, un homme encore épris du vent, comme d'un vin...

(OC 249)

S'il est vrai que les deux tendances stylistiques analysées sont associées - ne serait-ce que par leur désignation - à un espace géographique, espace attique et espace asiatique, ne pourrait-on envisager ici un autre modèle de recoupement en correspondance analogique avec ces sphères? En d'autres termes, n'y aurait-il pas lieu, en tenant compte des données réelles de l'imaginaire persien, de signaler le possible transfert de la bipartition géographique asian/attique vers un autre type d' « ethnocentrisme », celui qui met aux prises l'*exubérance* antillaise à la *mesure* française, que l'on réduirait ici à un *classicisme*? Quelle solution de continuité proposer entre un asianisme persien ancré, bon gré mal gré, dans l'espace oriental et cet atlantisme forcené dont il se revendique continûment - cette celticité brandie en étendard par l'argument généalogique - , si ce n'est la profusion, qui peut dériver vers *infatuation* dans la terminologie persienne, profusion tropicale qui est

éclat du vivant, Si cette jonction peut paraître abusive, on ne pourra nier cependant que le relief de la hauteur exubérante tient autant de la « surenchère sur la francité »¹ que d'un baroque créole atavique. Et c'est sans doute de la conciliation des deux *pressions* qui s'exercent inconsciemment sur l'écriture que ressortit cette aspiration à la neutralisation que représente l'atticisme. Mais même si l'idéal est un idéal d'ordre et d'harmonie dans la retenue, la nature foncière de la rhétorique persienne est bien « dionysiaque »², outrepassante et affranchissante. Elle congédie cependant les topoï du réel qu'elle juge trop indécents - « la lumière méditerranéenne nous frappe de cécité et clôt pour nous le seuil métaphysique » (OC 1062) - pour les sublimer dans l'éclat métaphorique du poème:

Et toi, Soleil d'en bas, férocité de l'Être sans paupière,
tiens ton oeil de puma dans tout ce pain de pierreries!...

(OC 214)

En réalité, ce n'est pas tant en termes d'involution mais d'évolution que se conçoit l'aspiration à l'austérité attique. Celle-ci est vécue vraisemblablement comme la conséquence naturelle d'un parcours qui, nécessairement, exige ce *détour* vers la pavane asianiste. La tonicité est la même: seul l'esprit de la trajectoire et ses modalités varient. L'« anneau d'alliance » que le narrateur exhorte le Poète à façonner symbolise l'urgence de cet équilibre à trouver, stabilisation des forces d'accroissement au profit d'une maîtrise de soi et de l'écriture empruntant la voie d'une recherche de la proportion exacte.

¹ - M. Gallagher, La Créolité de Saint-John Perse, p. 225.

² - J. Corzani, *op. cit.*, p. 173. L'auteur reprend l'analyse d'A. Henry dans Amers de Saint-John Perse, une poésie du mouvement.

Le lieu de l'équilibre nous rappelle que la terminologie liée au style est souvent le fruit d'une analogie avec celle du corps humain. Dans les notes critiques qu'il joint au Traité du Sublime du pseudo-Longin, F. Goyet observe en effet que « pour décrire les qualités ou les défauts du style, les métaphores médicales sont traditionnelles: éloquence musclée, nerveuse, décharnée, adipeuse, etc; »¹. A cet égard, il définit alors le style cicéronien comme une synthèse réussie de la double tendance, physiologique et stylistique, du volume et de l'émaciation: « l'idéal cicéronien étant la santé athlétique, un juste milieu entre le nerf (l'atticisme, les logiciens) et la graisse (l'asianisme, les déclamateurs). Longin, comme Cicéron, se réfère implicitement à l'idéal aristotélien de la vertu comme juste milieu entre deux extrêmes ou 'vices' »². Cette conception dialectique des modes antagonistes d'expression soulève en fait de façon directe la problématique de l'équilibre dans son lien à la *juste proportion*, qui n'est rien moins ici que le pendant macrostructural du « mot juste », de cette exigence de propriété rejoignant le souci de l'*orthopeia* dans la rhétorique antique. Marc Fumaroli a analysé l'importance des métaphores architecturales dans l'effort de concevoir le discours comme une harmonie à réaliser, et non simplement comme un flot de pensées que le langage se doit de fixer. Au désordre de la passion, l'on répondra par une réglementation de la *composition*, par une rationalisation des diverses étapes, comme le propose la partie de la rhétorique portant spécifiquement sur la disposition: « L'organicité du discours, sa solidité et son équilibre architectonique ne sont pas le résultat d'une volonté décorative, ni d'un souci de plaire (...). Tout est

¹ - *op. cit.*, p. 169.

² - *Ibid.*

dans le ‘dessein’ architectonique, qui ‘subsiste’ en ‘estre parfait’ dans la lumière de l’esprit, avant d’être produit. »¹

A/ Recherche des proportions et *nombre d’or*.

Cette quête théorique d’une juste mesure est à mettre en relation avec la théorie du Nombre d’or, qui a intrigué et mobilisé de très nombreux penseurs, depuis Pythagore et Platon: « L’expression ‘nombre d’or’ évoque encore dans l’inconscient collectif la loi unique d’une harmonie universelle et le symbole même du beau. »² L’interrogation sur l’existence d’une proportion idéale correspond d’une part au désir de systématisation des formes de l’art - trouver l’ « étalon parfait » - et d’autre part à la volonté de rationaliser le sentiment du Beau, fût-ce par une explication de type géométrique. Cette appréhension de l’art en tant que produit d’une combinatoire subtilement calculée est déjà présente chez Platon, et il l’énonce en termes de *proportion* dans le Timée: « Mais il est impossible de bien combiner deux choses sans une troisième: il faut entre elles un lien qui les assemble. Il n’est pas de meilleur lien que celui qui de lui-même et des choses qu’il unit fait un seul et même tout. Or, telle est la nature de la proportion... » Le lien entre ordre et beauté, qui sera célébré au XIX^{ème} siècle par Baudelaire dans son Invitation au voyage, est ainsi, en vertu d’une conviction esthétique, mis en évidence d’une façon telle que les peintres et architectes de la Renaissance en feront un principe formel préalable à toute création. On sait que Dürer (auteur d’un Traité des Proportions), Raphaël, Michel-Ange et Léonard de Vinci - qui clama « Ne lise pas mes

¹ - M. Fumaroli, *op. cit.*, p. 565.

² - M. Neveux, H. E. Huntley, Le Nombre d’or, Seuil, coll. « *Sciences* », 1995 (1^{ère} éd.: 1970), p. 9.

principes qui n'est mathématicien », en résonance à la fameuse devise platonicienne - Que nul n'entre ici s'il n'est géomètre » - furent fascinés par la théorie du nombre d'or comme formulation mathématique ou géométrie de la « proportion divine ». Cette théorie, qui propose d'expliquer le Beau par une mise en évidence de structures géométriques combinées selon une mesure précise n'a au départ aucune orientation esthétique. Elle est à l'origine de nature strictement mathématique: de l'étude des rapports entre les termes d'une figure doit émerger une constante, des universaux prouvant l'existence d'une logique formelle qui ne peut elle-même que renvoyer à la perfection régnant dans la nature. Ainsi tous les ouvrages reprenant cette problématique du nombre d'or - mythe ou réalité - ne peuvent manquer de signaler le traité du mathématicien de la Renaissance italienne Pacioli, le De divina proportione. Celui-ci « ne propose pas d'application aux arts. Il n'est aucunement un ouvrage d'esthétique. La divine proportion évoque Dieu, non le beau. »¹ Cependant, Pacioli illustre son propos par un hommage à Léonard de Vinci, et par une mention spéciale à l'oeuvre de celui-ci, particulièrement sous-tendue de rigueur géométrique². C'est cette recherche d'une harmonie quasi mathématique sous-jacente à l'oeuvre picturale ou architecturale, harmonie qui met l'artiste en position divine, qui mobilisera les plus grands peintres de la Renaissance, qui étaient également des théoriciens et des penseurs accomplis.

Plus tard, au XIX^{ème} siècle, cette conception géométrisante de l'art est approfondie par l'allemand A. Zeising, qui tente d'expliquer l'harmonie absolue des monuments et temples grecs par des fondements proportionnels. C'est d'ailleurs la première fois qu'une pensée, en

¹ - *Ibid.*, p. 21.

² - On connaît en particulier le fameux dessin de Léonard de Vinci, « *L'Homme Vitruvien* », représentant un « corps masculin où beaucoup s'accordent à voir actuellement la 'divine proportion' », *ibid.*, p. 23.

l'occurrence philosophique du fait de la formation de ce théoricien, se propose de sonder le fondement mathématique du Beau:

« Existe-t-il une loi unique, universelle et fondamentale (...) gouvernant la beauté? Une loi qui serait l'autorité suprême, le canon esthétique qui satisferait à la fois les artistes et les philosophes? (...) Il est donc bien du domaine de la science d'éclairer l'obscurité de la jouissance esthétique. »¹

La pensée de Zeising, avec tout l'héritage antique et renaissant charrié par la question, influencera directement au début du XXème siècle un certain Matila C. Ghyka, ingénieur et diplomate roumain. Celui-ci « *invente* véritablement le nombre d'or, nombre unique et sans égal, auquel il attribue une signification tout à fait nouvelle. »² Même si les fondements argumentatifs de son raisonnement sont contestables, même s'ils témoignent d'une volonté implacable et quelque peu réductrice de ramener l'esthétique à la mathématique, son oeuvre a impressionné toute une génération de lecteurs. Or Saint-John Perse possédait principalement deux ouvrages de Matila C. Ghyka. Alors que le premier est intitulé Sortilèges du verbe³, le second porte plus spécialement sur le sujet qui nous retient ici, comme le prouvent son titre et son sous-titre: Le Nombre d'Or. Rites et rythmes pythagoriciens dans le développement de la civilisation occidentale⁴. On y retrouve particulièrement le souci de dégager un invariant - symbolisé par le nombre d'or - susceptible de se retrouver en filigrane des grandes réalisations humaines, en matière

¹ - *Ibid.*, p. 28.

² - *Ibid.* p. 120.

³ - Sortilèges du verbe, Gallimard, Nrf, 1949, 9ème édition. Préface de Léon-Paul Fargue.

⁴ - T. II, Les Rites, Nrf, Librairie Gallimard, 1931, 189 p.

d'esthétique. Chez lui, « mathématique et esthétique vont donc s'entremêler, la première apportant à la seconde un label 'scientifique', une garantie de sérieux et un certificat de rationalité »¹ Dans la foulée, M.C. Ghyka n'hésite pas à exploiter les travaux d'Albert Einstein pour étayer son argumentation, toute orientée vers le bien-fondé de cette « loi du nombre ». En fait, la théorie de Ghyka relèverait autant d'une recherche des traces de l'ésotérisme antique que d'une véritable « esthétique des proportions » (titre d'une de ses oeuvres). Et ce sont peut-être ces accents combinés de scientificité² et d'ésotérisme teinté de mysticisme, consécuteur d'un âge d'or lié à l'Antiquité grecque qui ont retenu l'attention de Saint-John Perse. Cependant, outre la réalisation d'une convergence entre un intérêt esthétique et une méthode d'investigation se voulant rationnelle, l'ouvrage de M. C. Ghyka aurait présenté l'avantage pour Saint-John Perse de raviver certaines préoccupations au sujet de l'importance du *nombre* dans l'écriture poétique. Si l'on peut s'interroger quant à la pertinence d'une évaluation qui porterait sur la manière dont le jeu des proportions peut être envisagé à l'intérieur d'une rhétorique générale touchant à l'équilibre de l'oeuvre, il est indéniable par contre que le souci de ce Nombre traverse en certains endroits le texte poétique, révélant curieusement la double préoccupation d'une systématisation du sensible et d'une esthétisation de la proportion numérique. Ainsi surgit, au détour d'un verset de la suite 2 de *Strophe I* (« *Des Villes hautes s'éclairaient sur tout leur front de mer...* »), où s'esquisse une rêverie des villes maritimes, une mention de ce nombre d'or:

¹ - M. Neveux et H. E. Huntley, *op. cit.*, p. 121. Les auteurs, tout en exposant les options intéressantes que peut comporter la thèse de Ghyka, ne manquent pas toutefois d'en souligner les défaillances et les faiblesses.

² - « Faut-il s'étonner de la fascination exercée par un discours qui satisfait le rêve d'accession à une bienveillante connaissance universelle, rassurante, éternelle, tout en prenant une apparence scientifique inattendue... », *ibid.*, p. 132.

« Règle donnée du plus haut luxe: un corps de femme -
 nombre d'or! - et pour la Ville sans ivoires, ton nom de femme,
 Patricienne! »

(OC 274)

Déjà dans le flux énumératif des personnages d'Exil VI, déterminés par leur fonction, apparaissait la référence à cette numération idéale: « [celui] qui fait autorité dans les mathématiques usuelles et se complaît à la supputation des temps pour le calendrier des fêtes mobiles (le nombre d'or, l'indiction romaine, l'épacte et les grandes lettres dominicales) » (OC 134). Sans aller jusqu'à présumer de l'existence d'un ordonnancement idéal structurant l'oeuvre de Saint-John Perse, l'on ne peut toutefois récuser le fait que ce principe soit dans les préoccupations du poète. La tension dans l'écriture, appuyée par les commentaires métadiscursifs de l'écrivain, entre une poétique d'impulsion amplificatrice et un idéal ascétique ne fait que refléter la permanente incitation - ou auto-incitation - à une discipline qui donne une cohérence à l'oeuvre. La pensée d'une telle cohérence se retrouve évidemment chez d'autres écrivains: Jean Roudaut cite la définition du sonnet selon Michel Butor, dont la règle « consiste à faire tendre le langage vers cet idéal de cohérence absolue dans lequel son et sens seraient enfin liés par des lois. »¹ De cette rationalisation de la forme poétique considérée dans sa coïncidence avec le sens, J. Roudaut extrapole vers une schématisation plus large: « Le fait que ce propos soit tenu par Michel Butor (...) inciterait à considérer la construction

¹ - J. Roudaut, Poètes et grammairiens au XVIIIème siècle, Gallimard, 1971, « *Les logiques poétiques...* », p. 33.

numérique de certaines oeuvres (Les Géorgiques, La Divine Comédie, les romans de Roussel, de Butor lui-même) comme la recherche d'une cohérence absolue. »¹ Et le rythme n'est pas ici le moindre des facteurs qui participent à l'émergence de cette cohérence, de cette convergence *appropriée* entre la règle du nombre et l'intériorité humaine. Ce que récuse néanmoins Saint-John Perse, c'est une trop forte systématisation du mystère poétique. C'est en ces termes qu'il rappelle à G. Frizeau la prééminence de ce mystère - sa suprématie - sur toute théorisation, qui n'est toujours que postérieure: «...le regrettable me semble ici de généraliser jusqu'à l'a priorisme et au dogme (*art poétique*) le pur mystère d'une contingence.- Les lois les plus rigoureuses de la composition musicale elle-même, qui relève de la Mathématique, pour être inéluctables n'en sont pas moins subies, je veux dire conséquentes, *intérieurement* révélées dans ce qu'elles ont de plus *antérieur*. »² Pour Saint-John Perse, cette « révélation » peut prendre la forme d'une prise en compte du *nombre* dans l'écriture, ou encore du chiffre, reprenant le thème de *l'écriture chiffrée* propre à Novalis et aux Romantiques³. Le lien au signe, synthèse combinée de sens et de son, est alors accentué, enrichi de la connotation ésotérique ou du moins secrète qui se greffe au chiffre. Celui-ci peut désigner un volume dont le poète révèle, par litote, la hauteur, comme dans Chronique VI, où

« L'étiage dit son chiffre à hauteur du coeur d'homme, et ce
chiffre n'est point chiffre. (OC 398)

¹ - *Ibid.*

² - OC 752.

³ - Dans l'étude qu'il a consacrée à Vents, Paul Claudel évoque cette « *écriture chiffrée* » en relation au sens qu'il s'agit de transposer, et qui gît selon la poétique de Novalis, dans chaque élément de la nature (cf. OC 1125). Rappelons ici une des *Fusées* baudelairiennes célèbres: « *Tout* est nombre. Le nombre est dans *tout*. Le nombre est dans l'individu. L'ivresse est un nombre. » (Charles Baudelaire, Oeuvres Complètes, Gallimard, La Pléiade, 1975, T. I, P. 649).

Ainsi, il s'agira tantôt d'en constater le trouble - « Quel astre fourbe au bec de corne avait encore *brouillé le chiffre...* » (OC 273) - tantôt d'en espérer la résurgence souveraine, comme dans cette double occurrence de Vents:

« Tu te révéleras! chiffre nouveau: dans les diagrammes de la pierre et les indices de l'atome;

(OC 223)

« Tu te révéleras, chiffre perdu!... Que trop d'attente n'aille énerver

« L'usage de notre ouïe! nulle impureté souiller le seuil de la vision!... »

(OC 230)

Tissant l'image baudelairienne du poète traducteur du monde, le prototype poétique persien relie l'épiphanie d'un chiffre à la confirmation d'un état d'élection et, là encore, d'autorité. Les Patriciennes qui s'exclament dans *Strophe*: « Nous t'avons lu, chiffre des dieux! Nous te suivrons, piste royale! » consacrent non seulement l'imbrication étroite des profils du poète et de celui de l'oracle, mais aussi l'idée d'un éclectisme dans l'accès au sens du monde. La comparaison qui met en scène, dans Pluies, « le peuple de Sphinges, lourdes du chiffre et de l'énigme, [et qui] disputent du pouvoir aux portes des élus » signale clairement la corrélation entre une numération secrète et un sens à décrypter. A cette forme condensée et énigmatique du *sens* contrastera toutefois l'évidence diffuse et ample de « la Mer...inallusive et pure de tout chiffre » (*Invocation 6*, OC 267), comme si la charge

connotative mythique drainée par le terme « chiffre » assumait autant le pôle occulte que le pôle rationnel du concept.

L' « ivresse pindarique » est ainsi posée par Saint-John Perse comme la somme de « l'ivresse du nombre et des clés musicales - toutes clés maniées comme des vannes, pour une irrigation sonore qui semble plus qu'une distribution verbale. » (OC 734) L'équilibre quintessentiel de l'oeuvre - et l'impact que cet équilibre produit sur l'auditeur - découle de cette attention étudiée portée aux proportions sonores autant qu'aux proportions visuelle et verbale. Une telle philosophie de l'esthétique amène d'ailleurs à reconsidérer le rôle des figures dans la poétique générale de l'oeuvre, en ce sens où celles-ci ne peuvent en aucun cas ressortir à une « ornementation »¹ indissociable du style élevé mais à un mécanisme interne à cet impératif d'équilibre. Pourquoi en effet ne pas concevoir dans cette optique une bipartition du système figural entre figures de l'extension et figures de la rétraction ou de la rétention? Certes, cette vision peut comporter des risques réducteurs, mais elle aurait l'avantage de s'accorder avec la logique de l'*équinoxe* à laquelle aspire Saint-John Perse. C'est ce que nous tenterons de démontrer au terme de cette analyse de la problématique de la proportion et du nombre à travers la poétique persienne.

Le nombre désigne ainsi chez Saint-John Perse tout à la fois une loi sévère de contention des formes, ou du moins d'appréhension intellectuelle de leur diversité - et en ce sens, il est facteur d'*entendement* - en même temps que la formule miraculeuse d'un ajustement exigeant du signifiant au signifié. Il est d'ailleurs un des procédés sur lesquels

¹ - A ce propos, A. Michel rappelle l'opposition, chez l'architecte et humaniste italien de la Renaissance Alberti, des notions d'*ornamentum* et de *pulchritudo* (beauté). Celle-ci « réside (...) dans une convenance entre les parties si parfaite qu'on ne peut rien ajouter ni retrancher. L'*ornamentum*, au contraire, est ce qu'on ajoute, soit pour suppléer aux insuffisances, soit pour ajouter plus de grâce », *op. cit.*, p. 215.

repose le Sublime, et M. Aquien relève très pertinemment que cette notion « est centrale en poétique: on la retrouve dans tous les domaines de la versification, elle est à la base même du rythme, et de tout ce qui nous attache par les sens au signifiant. »¹Rappelant l'exploitation radicale par l'Oulipo des possibilités offertes par les combinatoires du nombre, M. Aquien met une fois de plus l'accent sur l'importance que peuvent prendre les proportions mathématiques et géométriques dans l'art. Sur le plan musical aussi bien qu'énonciatif, la polyphonie n'est-elle pas elle-même un cas de construction harmonique, comprise comme exercice simultané de voix et d'instruments, ou de voix et d'autres voix, sur le modèle de l'ode - récitatif tendu vers la concordance de l'*unisson*? La transposition de la notion d'équilibre au domaine rythmique impose donc une mise en valeur du thème - ou du lieu - *symphonique*², avec néanmoins toutes les précautions dont il faut s'entourer lorsqu'on aborde le rapport du poétique au musical quand il s'agit de Saint-John Perse. En effet celui-ci, tout en reconnaissant un « *concours* musical au poème », s'empresse cependant de fixer des limites à ce concours: le poème est conforté dans l'autonomie stricte de son objectif et de sa manière vis à vis de tout domaine, et spécialement de la musique. Le poète s'en exprime sans équivoque dans une lettre à Jacques Rivière où il affirme avec force: « Je n'aurai, certes, jamais idée de dénier au poème un mystérieux 'concours' musical (s'il n'est pas préassigné)... Mais je n'admettrai jamais que le poème puisse un instant échapper à sa loi propre: qui est le thème 'intelligible'. L'art d'écrire, qui est l'art de nommer (...) n'aura jamais d'autre fonction que le mot, cette société déjà

¹ - M. Aquien et G. Molinié, *op. cit.*, p. 357 et 599.

² - E. de Bruyne définit en ces termes la symphonie: « La symphonie, au sens strict, c'est ce que l'on appelle '*organum*' ou 'composition diaphonique' c'est-à-dire une composition fondée sur l'accord de plusieurs voix qui se développent non pas dans une mélodie uniforme mais suivant des lignes différentes harmonieuses dans la discordance », *Etudes d'esthétique médiévale*, « *L'esthétique médiévale* », p. 327 (Tome I).

(...). »¹ Cette revendication d'une primauté de l'intelligibilité spécifique au poème comme art verbal pourra certes s'enrichir d'un parallélisme avec le musical - « cette *autre mathématique qu'est la Musique* » - mais elle s'énonce surtout par une restriction qui circonscrit le champ du poétique à la loi propre de son nombre.

La notion augustinienne du Beau comme égalité numérique² est donc à envisager finalement à l'intérieur du champ spécifique du poétique et de ses critères constitutifs. A l'instar de l'équilibre d'or, lequel au Moyen Âge est conçu en analogie avec des facteurs corporels dont il faut neutraliser les extrêmes par une stabilisation médiane³, l'oeuvre quête la mesure d'une juste proportion sans pouvoir toutefois la réaliser. L'idéal est ainsi constamment inscrit dans le texte, à travers les références ponctuelles à un éventuel « nombre d'or », symbole de perfection ultime, mais son inscription n'a pas valeur performative. Elle signale un projet, une tension, un désir qui, sans se renoncer perdure cependant dans son état de pur désir. Sans doute d'ailleurs, cette conception *géométrique* du Beau est-elle plus facile à formuler qu'à actualiser, surtout lorsqu'on sait que le poète dont il s'agit ici est passé maître en l'art de la contradiction. Sans doute aussi l'expression esthétique et éthique persienne est-elle plus familière de l'excès que de la pondération, au risque d'une apologie de la démesure: « Je sais seulement que cette vie peut être de toute beauté du moment qu'elle est extrême; parce qu'il n'y a de position décente qu'excessive. »⁴ Il y a lieu alors ici de reconsidérer l'inscription de cette tension entre les extrêmes dans le *carénage* rhétorique du texte.

¹ - Lettre à J. Rivière du 8 juillet 1910, OC 675.

² - cf. E. de Bruyne, *op. cit.*, Tome 2, p. 197. Il cite l'*aequalitas numerosa* de Saint Bonaventure, qui reprend le principe de l'harmonie proportionnelle énoncé par Saint-Augustin.

³ - *Ibid.*, Tome 2, p. 388. L'auteur détaille les données constitutives de ce « juste milieu » conçu comme un compromis « entre l'obèse et le maigre ».

⁴ - Lettre à J. Rivière, 19 décembre 1909, p. 666. Dans le même ordre d'idées, il écrira en 1935: « On périt par défaut bien plus que par excès. » (*Sur l'optimisme en politique*, OC 598).

Comment en effet envisager dans cette esthétique ces « *ruptures d'équilibre* » que prône Saint-John Perse? Comment expliquer également une certaine pléthore figurale par rapport à un projet d'idéal atticiste qui s'identifie à la sobriété? En vertu de quelle logique sont conciliés, dans l'espace du poème, les formes de l'excès asianiste et le rêve quelque peu spinoziste d'un rigorisme énergique?¹

B/ L'équilibre des figures.

Si l'actualisation rhétorique oscille dans l'oeuvre persienne entre la tentation permanente d'un *Hymne à la joie* - pages apologétiques, versets orientés vers une célébration du monde et des choses - et le scrupule sous-jacent d'une astreinte au resserrement abstrait et fulgurant, elle révèle aussi une éthique de la vigilance dont on peut se demander si elle ne correspond pas à une certaine forme d'autocensure. Ainsi, toutes les formes d'expression du paradoxe dans le poème en témoignent: l'écriture emprunte une voie puis, laissant surgir la vigie censoriale qui fauche l'élan poétique et le pondère, se rétracte à la faveur d'un sens autocritique toujours en alerte: « Je t'interroge, plénitude! - Et c'est un tel mutisme... » murmure le narrateur de Vents. Ce qui se profile sous l'armature des figures d'énonciation et de pensée n'est autre que l'indice de ce volontarisme tourmenté que nous avons analysé comme part prépondérante de l'*ethos* persien. Saint-John Perse n'aurait pas renié la fameuse formule de Bergson: « L'homme est une création de soi par soi ». Le mouvement récurrent d'élan anticipatoire qui traverse de part

¹ - C. Camelin, « *Notre Spinoza. La Pensée du corps dans la poétique de Saint-John Perse* », *Souffle de Perse* 5/6, juin 1995, pp. 164-177.

en part les textes d'Anabase et de Vents fixe l'allure stylistique d'une poétique de l'énergie vitale:

Aller! où vont toutes bêtes déliées, dans un très grand tourment de l'aile et de la corne...Aller! où vont les cygnes violents (...)

(OC 205)

Cette impulsion cinétique qui s'inspire de l'élan biologique et le fixe dans une rhétorique opulente sera cependant régie par des modes figuraux divergents, l'un accentuant l'impulsion - c'est le cas de l'amplification, de l'hyperbole, de la périphrase, de l'hypotypose - l'autre la révoquant, ou du moins en mimant la rétention - l'ellipse, mais aussi la litote -, les deux modes étant subsumés par l'antithèse ou le paradoxe. Sans rechercher la schématisation excessive et déformante, il y a lieu de se pencher ici sur la mise en place d'un *partage* spécifiquement persien des figures dans l'optique d'un équilibre général. Dans Questions de Poésie, P. Valéry rapporte très pertinemment les propriétés des figures de rhétorique à celles des figures géométriques:

« ... Or 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, dilate ou restreint le sens des mots (...) . Personne ne recherche dans l'examen approfondi de ces substitutions (...) les propriétés qu'ils supposent et

qui ne peuvent pas être très différentes de celles que met parfois en évidence le génie géométrique... »¹

Un tel point de vue reflète parfaitement l'attitude de Valéry vis à vis de la rhétorique; son ignorance avouée et son désintérêt pour une rhétorique *barbarisée* par sa taxinomie, doublées d'une conviction que les figures « sont, non pas ces 'ornements', 'artifices' et 'accidents' qu'y voyait 'l'ancienne rhétorique', mais, à l'exemple de Mallarmé, 'l'essentiel' de la poésie. »² Or cette conviction passe chez Valéry par la saisie de la figure comme instauratrice d'un certain ordre dans le langage: celui de la contraction, cette « rhétorique des poètes ». Dans son culte idéal de la 'fulguration' poétique, Saint-John Perse est dans la lignée valéryenne, elle-même fortement imprégnée des modes rimbaldien et mallarméen³. Mais il marche également sur les traces de la rhétorique claudélienne des Cinq grandes Odes ou de Connaissance de l'Est, rhétorique d'amplification ou de souffle démesuré.

L'intérêt de proposer une rhétorique des figures qui ne soit pas restreinte mais *réintégrée* dans le champ global d'un art persuasif permet également de concevoir cette rhétorique comme procédant elle-même de la poétique de l'équilibre que nous avons évoquée antérieurement. Ainsi l'hyperbole, figure dont nous avons partiellement exploré les effets et la teneur tels qu'ils se manifestent en relation avec le choix d'un style élevé, sera conventionnellement classée parmi les figures de l'excès et de la totalisation à dominante superlative:

¹ - P. Valéry, Questions de Poésie, Gallimard, La Pléiade, T. I, pp. 1289-1290, cité par J. Jallat, « Valéry et les figures de rhétorique », Cahiers Paul Valéry I., 1975 (« *Poétique et poésie* »), p. 151.

² - J. Jallat, *op. cit.*, p. 156.

³ - *Ibid.*, p. 170.

Ah! tant d'aisance dans nos voies, ah! tant d'histoires à l'année, et l'Etranger à ses façons par les chemins de toute la terre!...
« Je vous salue, ma fille, sous la plus belle robe de l'année. »

(Anabase, *Chanson*, OC 89)

Mais le recours à cette figure est tel chez Saint-John Perse qu'elle finit quasiment par *se fondre* au fil du poème, haussant le degré zéro de la représentation de l'objet à un degré supérieur. L'hyperbole n'aurait plus vraiment une valeur accidentelle de figure mais serait le moyen rhétorique d'un exhaussement général du discours¹. Or cette *escalade*, ce perpétuel dépassement des limites du niveau de référence est sans doute un des modes d'actualisation de la tendance asianiste. Le mouvement totalisant du verset est parallèle et corollaire de l'impulsion phatique et conative: il relève d'une poétique de l'extension saisissante, d'un élan appropriateur que l'on pourrait représenter par une peinture *pleine* du monde, peinture juxtaposante et cumulative où le creux négatif - le « lieu flagrant et nul » (OC 123) - est là pour mettre en valeur l'altitude d'un *comble*, comme dans cet extrait où le « seul arbre » transmet, par spécularité, la continuité un peu surréelle de sa plénitude:

L'Eté plus vaste que l'Empire suspend aux tables de l'espace plusieurs étages de climats. La terre vaste sur son aire roule à pleins bords sa braise pâle sous les cendres. - Couleur de soufre, de miel, couleur de choses immortelles, toute la terre aux herbes

¹ - Cette modalité de l'hyperbole est en harmonie avec celle du Sublime, qui dénote une position de supériorité. Pascal Quignard propose d'ailleurs dans sa *Rhétorique spéculative* un commentaire intéressant de la notion de Sublime relativement au sens superlatif du terme grec qui la désigne: « Le mot latin de *sublimis* traduit mal le grec *hypsos*. *Hypsi*, c'est le en-haut, la haute mer, l'éminence, ce par rapport à quoi on est en dessous, ce par rapport à quoi on est loin (...) », p. 58.

s'allumant aux pailles de l'autre hiver - et de l'éponge verte d'un seul arbre le ciel tire son suc violet.

(Anabase VII, OC 105)

L'expression de la totalité ou de l'intensité abonde dans les recueils persiens. E. Caduc a ainsi recensé dans l'ensemble de l'oeuvre poétique 70 occurrences de *tous*, 199 de *tout*, 132 de *toute* et 141 de *toutes*. *Plus* totalise 511 apparitions, et l'adverbe *très* 171. Parallèlement à la présence de l'hyperbole, celle de la périphrase instaure un mode circonlocutoire de désignation, ce qui classe la figure dans le cercle des figures amplificatrices. Ce qui est signalé ici, c'est un mode de désignation qui est précisément l'*inverse* du mode persien idéal de nomination: le raccourci, spécialement symbolisé par l'ellipse, ou par l'invocation monolexématique - « Palmes! » (Eloges) - qui condense le terme et son effet. Si Ch. Perelman et L. Olbrechts-Tyteca insèrent la périphrase dans la catégorie des « figures du choix »¹, c'est pour mettre en valeur l'accentuation réfléchie du locuteur sur un des modes alternatifs de nomination: une périphrase n'est pas censée « fournir une définition du terme (...) mais ...le remplacer, ce qui suppose que l'on connaît l'existence du nom auquel on substitue cette expression. »² Certes, nombreuses sont les périphrases - combinées avec des métonymies, des synecdoques ou des métaphores - qui, dans les poèmes persiens, réfèrent indirectement à des désignations formulables, ou du moins restituables en termes d'interprétation: « l'astre de bronze » (*Poème à l'Etrangère*, OC 172), « l'ablution du ciel » (*Strophe* VII, OC 317). Mais ce rôle assigné à la périphrase est aussi souvent contourné par

¹ - Ch. Perelman et L. Olbrechts-Tyteca, Traité de l'argumentation . La Nouvelle rhétorique., Ed. de l'Univ. de Bruxelles, 1983 (1ère éd. : 1970), p. 232.

² - *Ibid.*, p. 234.

le poète, pour lequel la figure devient une technique adjuvante de l'amplification. La périphrase peut, dans ce cas précis, s'aligner sur le mode syntaxique de l'apposition, qui accentue sa fonction explicatrice et modulatrice par une parade de formules homologues:

Enfin, 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 (...)

(Vents III, 2, OC 220)

Nous avons analysé plus haut cette démarche où la dénomination générique de type hypéronymique est ensuite décomposée en espèces hyponymiques, qui deviennent à leur tour le tremplin du dispositif périphrastique. Cette procédure donne là encore le texte comme un feuilleté de sens et de dénominations où s'accroît la densité de la représentation. Le lecteur n'est alors en rien dans une esthétique de la sobriété mais bien plutôt de la luxuriance produite par cet effet de saturation de l'expression. C'est là un processus qui relève bien plus de l'analyse que de la synthèse, et encore moins de l'ellipse, comme si l'énonciateur était toujours, à travers ces exemplaires amplifications, à la recherche du nom idéal, de la définition juste. Saint-John Perse est un poète qui cultive le cumul des mots, et ce cumul n'est peut-être qu'une manière de combler la négativité creuse qui menace de faire échec à la *présence* lexicale et terminologique, à leur *évidence*. L'amplification n'est-elle pas d'ailleurs aussi définie comme l'une des « figures de la présence, [qui] ont pour effet de rendre présent à la conscience l'objet du discours »¹?

¹ - *Ibid.*, p. 235.

Ce qu'il faut retenir, nous semble-t-il, du profil général de la périphrase persienne réside dans cette fonction de déploiement syntagmatique de la désignation, que ce déploiement prenne la forme d'une décomposition hyponymique¹ ou d'un substitut énigmatique. Encore faut-il rappeler que le terme « substitut » implique la possibilité de restitution du mot ou de l'expression remplacés par la périphrase², si ce mot n'est déjà produit dans le verset:

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...

(Eloges IV, OC 33)

La source de la périphrase est ici manifestée et la figure assume une fonction définitoire par rapport au mot technique. En ce sens, la figure se compose en contradiction avec celle de l'ellipse, sauf lorsqu'elle frôle la dimension énigmatique - « comme un nid de Sibylles, l'abîme enfante ses merveilles: lucioles! » (OC 171) - C'est là où se fait jour la nature fondamentalement paradoxale de la poétique persienne, qui veut révéler au cœur de sa rhétorique de l'amplification une « somme de contractions, d'omissions et d'ellipses »³, c'est-à-dire finalement un effet de court-circuit. De la démarche explicite de scansion du *haut*, du *plus*, du *très* ou encore du *tout* à celle qui se dépouille des marques syntaxiques liantes ou subordonnantes, l'écriture détermine dans un paradoxe ses exercices favoris, l'un étant détour et répétition, l'autre

¹ - « La périphrase permet de décrire l'objet, d'en détailler les parties, de les lier, c'est-à-dire de faire par rapport à la chose décrite ce que fait le poème pour la réalité globale. » (J. Roudaut, *op. cit.*, p. 17)

² - Ce qui n'est pas le cas pour l'énigme.

³ - Lettre à la *Berkeley Review*, OC 565.

brièveté, raccourci qui veut préserver l'effet de surprise, la pointe, le *foudroiement*. Dans *Strophe*, l'hymne érotique puise précisément dans les effets elliptiques la percutance du thème de la conjonction:

La nuit t'ouvre une femme: son corps, ses havres, son rivage (...)
(OC 331)

(...)

« ...Étroite ma tête entre tes mains, étroit mon front cerclé de fer.

(*Ibid.*)

L'ordre elliptique ne supprime pas l'ordre amplificateur mais le contrebalance. Il s'y insinue pour instaurer au cœur du texte ce *raccourci* qui fascinait tant Saint-John Perse. L'abréviation idéalement évoquée s'inscrit alors à l'intérieur même d'un débordement qui la pointe comme *summum* rhétorique et éthique: ce « sublime (*hypsos*) qui est la cime la plus haute (*akrotès*) du logos »¹. L'ellipse peut aussi être une figure du Sublime: elle oppose sa brièveté allusive à l'inallusivité évidente de la répétition, à l'instar de « la Mer plus haute et plus lointaine...inallusive et pure de tout chiffre » (*Invocation 6*, OC 267)². La figure de l'*évidence* démonstrative, qu'elle soit périphrase, hyperbole, hypotypose - *mettre sous les yeux* - ou même métaphore dans certaines de ses formes, est associée dans la cohérence paradoxale du système rhétorique persien à celle de la rétention. Et entre cette poétique de la péri-phrasede, qui institue un « tourner autour »³ (cette fabrique litanique du mot dans ses formulations) et celle du concetto (art de la pointe ou de

¹ - Pascal Quignard, *Rhétorique spéculative*, Gallimard, coll. *Folio*, 1997, p. 56.

² - Dans *Oiseaux XII*, la même image est reprise: « Oiseaux de Braque, et de nul autre...*Inallusifs* et purs de toute mémoire, ils suivent leur destin propre » (OC 425)

³ - Longin, *Traité du Sublime*, chap. XXIV, p. 115.

la sentence) l'attitude rhétorique par excellence sera celle d'un paradoxe assumé.

Le paradoxe serait peut-être la formule de mise en échec d'un *guet-apens* de la rhétorique faisant écho à ce « guet-apens » de la syntaxe évoqué par le poète dans sa *Correspondance*¹. Dans une lettre à J. Rivière où il souligne avec une certaine gravité de ton qu'il a, malgré son jeune âge, « tenté déjà plus d'un ascétisme cérébral » Saint-John Perse exprime son pressentiment d'un danger relatif à l'ellipse, danger lié à l'*obscurité*, laquelle est un vice du style: « Ce ne serait que cesser enfin de lutter contre le mécanisme même de la solitude: l'ellipse, qui vous fait peu à peu obscur sans qu'on s'en aperçoive. »² Une telle formulation tend bel et bien, par déduction, à corroborer l'idée d'une certaine *socialité* de l'amplification, qui se rallie, au moyen de l'apostrophe et des formes polyphoniques, les modes de la phaticité, de l'illocutoire, qui confirment que le discours persien est fondamentalement sous-tendu par le projet d'une adresse à l'Autre et ce en dépit de l'allure de solennité distanciatrice qui peut se dégager de l'écriture. C'est pourquoi une rhétorique des figures chez Saint-John Perse ne peut pas être une rhétorique restreinte, coupée de l'ensemble *socialisant* sur lequel elle prend appui. C'est aussi la raison pour laquelle la compréhension de l'oeuvre poétique gagne à la confrontation avec les données de l'épitéxte. La restitution du carénage figural de l'oeuvre doit ainsi s'opérer en gardant présente la perspective d'un effet à produire, cet *émouvoir* qui est l'objectif de l'écriture-séduction du poète, mais dans l'esprit d'une dialectique d'ensemble où le statut de la figure cultive l'ambiguïté, à l'image du Poète sur sa « chaise dièdre » (Vents II, 6, OC

¹ - Lettre à J. Rivière, OC 665: « Il y a un guet-apens au fond de la syntaxe. »

² - *Ibid.* Il a vingt-deux ans à l'époque de la datation de la lettre.

213). Le paradoxe se donne alors à lire comme la meilleure formulation du *litige* énoncé en mise en abyme dans Vents:

- 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 - (...)

(OC 213)¹

Cette tension litigieuse n'est-elle pas déjà en germe dans les formes paronymiques de l'antithèse, dont la spécificité est justement de jouer à la fois sur la proximité phonique et l'opposition conceptuelle:

... C'étaient de très grands vents sur la terre des hommes

(...)

Qui nous chantaient l'horreur de vivre, et nous chantaient l'honneur de vivre, (...)

(OC 249)

Le litige n'est alors pas seulement rhétorique mais sémantique, quoique maquillé par le métagramme (variété minimale de la paronymie) qui unifie phonétiquement ce que le sens oppose. Or ce paradoxe qui croise deux perceptions abstraites, que l'espace *éristique* du texte rapproche en dépit de leur clivage sémantique, est déjà exprimé avec une évidence déconcertante dans le premier recueil du poète:

¹ - C'est nous qui soulignons.

Et l'ombre et la lumière alors étaient plus près d'être une même chose...

(*Pour fêter une enfance* III, p. 25).

Le rêve d'unité est manifesté ici dans l'équation oxymorique qui signale la présence de cet « *éclat des contraires* » promis à une résolution dialectique. Sans doute y a-t-il lieu également de signaler à ce propos une parenté avec l'*adynaton* (plur. *adunata*; lat. *impossibilia*), ce « topos [qui] décrit comme brusquement compatibles des phénomènes, des objets et des êtres contraires. »¹ Mais alors que dans la rhétorique antique, « cette conversion paradoxale fonctionn[e] comme le signe inquiétant d'un monde 'renversé' », elle est à l'inverse dans la logique poétique le prélude à une harmonisation des antinomies ou des extrêmes. A cet égard, l'équinoxe espéré « entre la Terre et l'homme » dans Chant pour un équinoxe ressortit à une variation sur ce thème. La figure est alors là dans sa fonction de *figurer* l'impossible compatibilité, ou du moins le malentendu originel que le langage dissipe - ou accentue :

« (...) Ils m'ont appelé l'Obscur et j'habitais l'éclat »

(*Strophe* II, OC 283)

L'antithèse ici dépasse le simple *clair-obscur* rhétorique pour signifier une intensité liée à l'essence même du Sublime, cet « éclat » qui n'est pas dans la dilution mais dans la cristallisation, même si l'avènement de cet état idéal nécessite au préalable de passer par l'étape qui consiste à se remplir de tout, à sacrifier au rite d'un périple amplificateur, que ce

¹ - R. Barthes, « L'Ancienne rhétorique. Aide-mémoire », *Communications* 16, 1970. Repris dans L'aventure sémiologique, Seuil, p. 140.

périple soit celui du « circuit de la strophe » (*Choeur 3*, OC 371) ou d'une *anabase* vers la promesse stylisée d'une épure. Or cette épure, elle est déjà préfigurée dans Anabase V, précisément, où l'Etranger se liquéfie peu à peu: « il n'y a plus en lui substance d'homme » (OC 101). Même si là n'est pas la philosophie persienne - le poète ne lance-t-il pas dans Sur l'optimisme en politique: « Malheur aux incertains et aux parcimonieux! »¹- l'émergence intermittente dans l'oeuvre poétique d'expressions de la précarité raie la splendeur par trop aveuglante et ostentatoire de l'abondance verbale enthousiaste. Entre une syntaxe du débordement et une « syntaxe de l'éclair » (Exil VII, OC 136), entre le déferlement où la défaillance n'a que très peu de place et la véhémence brève de l'*agudeza*, cette pointe sentencieuse et brillante de la rhétorique baroque espagnole, l'écriture persienne quête son *locus amoenus*, ce lieu idéal: une certaine *sécheresse*.

C/ Du gonflement à l'épure: une anabase vers la sécheresse.

Dans le « Colloque avec des écrivains suédois », Saint-John Perse fait la déclaration suivante, relative à Mallarmé: « J'ai le plus grand respect, comme toute ma génération, pour Mallarmé, parce qu'il a, d'abord, donné moralement un exemple extraordinaire d'abnégation face à la chose poétique, le contraire du romantique (...). Il y a, chez lui, un ascétisme extraordinaire. »²Cet ascétisme, que Saint-John Perse explicite par la suite en le rapportant à une concentration sur les moyens langagiers liée à un « désintéressement » de l'impact sur le public, a chez le poète de Vents, comme nécessité consubstantielle l'obligation quasi

¹ - *Témoignages politiques*, OC 598.

² - Saint-John Perse, *op. cit.*, p. 5.

rituelle d'un travail sur le style: ce passage obligé, *initiatique*, constructeur et non corrosif, par la *plénitude* du verbe. L'essentiel n'est-il pas pour lui dans l'itinéraire même entre les deux modes, dans le mouvement qui brise l'inertie, symbole de mort chez Perse¹? Si la rhétorique distingue entre le style bref et le style sec, il faut surtout rappeler que les deux catégories sont sans doute réunies chez le poète en une seule, qui est le « dépouillement », que Saint-John Perse, à la suite de V. Larbaud, veut penser comme étant un « fait de 'rhétorique' »². Certes, les figures de l'extension et celles de la rétraction ont noué dans l'oeuvre un « pacte inextricable »³, et la langue idéale est pour Perse celle qui peut « comporter, tout à la fois, et cette extension et cette contraction de l'esprit. »⁴Cependant, et c'est ce qui explique la constante présence dans la poésie persienne d'une aire ambiguë - ce paradoxe évoqué plus haut-, le positionnement signalé dans l'écriture choisit très souvent d'être aux limites ou aux extrêmes, comme certains des oiseaux décrits dans Cohorte qui, « friands de l'ambigu, choisissent de frayer aux bouches des rivières » (OC 686). La combinatoire des deux modes est difficilement réalisable sur le plan de la logique univoque: l'écriture en élit un, tout en inscrivant l'autre en filigrane idéal, potentiellement tendue vers une promesse qui résoudra la tension entre les *louanges* et ces « plus grands silences » d'Anabase II.

Déjà, au plus haut de l'amplification, dans Vents, le dépouillement se profile en pointillé à travers l'émiettement pulvérulent d'une Unité qui se réduit à son ultime armature. La puissance épideictique pointe en anamorphose l'image d'un « doigt d'os » qui ne signale plus la splendeur

¹ - OC 598: « La vie est toute action; l'inertie est la mort ».

² - « A la mémoire de Valéry Larbaud », *Hommages*, OC 490.

³ - *Pour fêter une enfance I*, OC 23.

⁴ - Lettre à Jean Paulhan, *Témoignages littéraires*, OC 581.

charnelle, vivifiante et précise de la variété du monde mais bien plutôt la formule sémantique d'une réduction à l'*infime*:

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

(Vents I, 4, OC 187.)

Mais l'élan épideictique est encore trop fort dans Vents, la foi dans la majesté glorieuse et conquérante du dispositif d'*outrance* trop vive: la conscience brutale du « doigt d'os » sous le « doigt de chair » n'est encore qu'intermittente et contingente. Dans Vents II, 2, le *roi* n'est pas encore *nu*, et le face à face avec la véhémence du langage - ce désir d'emprise et de compréhension qui court le risque de l'inflation, de l'*infatuation* - est impérieux:

Levant un doigt de chair dans la ruée du vent, j'interroge,

Puissance! Et toi, fais attention que ma demande n'est pas usuelle.

(...)

...Qu'on se lève avec nous aux forceries du vent! Qu'on nous donne, ô vivants! la plénitude de notre dû...

(OC 204)¹

¹ - C'est nous qui soulignons.

L'éparpillement et la sécheresse peuvent revêtir, dans d'autres recueils, des formes différentes. Dans *Strophe (Amers)*, les Tragédiennes témoignent en un moment de dépression shopenhauerienne d'un ennui, d'une distanciation désenchantée par rapport à l'écrit. Et là encore, ces poèmes sont à lire comme les précurseurs de Sécheresse, comme ce mouvement de reflux involutif « qu'engendre toute satiété » (OC 290):

Et l'ennui fut si grand, parmi nos toiles peintes,
l'écoeurement en nous si grand, derrière nos masques, de toute
l'oeuvre célébrée!...

La remise en question des certitudes engendre alors la rêverie d'une autre modulation textuelle, « ce plus grand songe d'un autre art ». Dans Sécheresse, le thème de la labilité de l'art revêt la tournure d'un éloge du « mouvement qui déplace les lignes ». La poétique de la cyclicité, du nomadisme ontologique - qui est une autre manière d'*agir* - intronise une célébration de la trace comme repère de l'archaïque: « Nomades tous les sables! (...) Le vent qui déplace pour nous l'inclinaison des dunes nous montrera peut-être au jour la place où fut moulée de nuit la face du dieu qui couchait là... » (Sécheresse, OC 1398) Dans la nouvelle Genèse qui s'écrit dans ce recueil de l'ultime période persienne - « Oui, tout cela sera. Oui, les temps reviendront ... »¹ - le recouvrement de la fécondité obéit à des lois nouvelles qui peuvent subvertir autant qu'elles restaurent: l'*acte* devance l'homme parlant,² et la sécheresse est invoquée en hommage, en tant que « délice et fête d'une élite ». Dans l'ordre cyclique de l'historique et du biologique, ordre qui aboutit à

¹ - Sécheresse, OC 1398.

² - *Ibid.*, OC 1399: « Nos actes nous devanent (...) »

l'avènement d'une consommation - « La terre a dépouillé ses graisses et nous lègue sa concision » -, l'intonation nouvelle est celle d'« oeuvres à venir, plus incisives et brèves, et comme corrosives ». A l'ordre d'un grand style aux accents baroques succède le désir d'une fulguration plus furtive, autrement plus proche de l'atticisme et de sa sobriété. C'est cet idéal d'une *transsubstantiation* stylistique qui se révèle dans Sécheresse, au terme de l'itinéraire symphonique des grands recueils asianistes.

Si la poésie persienne est une poésie d'équilibre, elle est aussi, à maints égards, une écriture de la *rupture des équilibres*. Saint-John Perse en révèle même la fascination, liée au paradigme des « grandes forces naturelles » dans une de ses *Lettres d'Asie*, adressée à sa mère: « Je ne puis, je n'ai jamais pu m'empêcher d'aimer, en toute époque et en tout lieu, ces jeux de grandes forces naturelles: inondations, typhons, séismes, éruptions volcaniques, (...) - toutes ruptures d'équilibre tendant à renouveler l'élan vital du grand mouvement en cours par le monde. »¹ Or, si la « catégorisation ontologique du monde entretient avec la catégorisation linguistique une relation non pas occasionnelle et contingente, mais essentielle et indissoluble »², on peut aussi supposer qu'un conflit régnant au sein d'une *catégorisation ontologique* est susceptible d'être transposé dans l'autre pôle du binôme: l'aire lexico-sémantique. Chez Saint-John Perse, la mise en place de ces ruptures en régime de mots peut passer par le recours aux images de rifts, de fractures tectoniques. Et c'est justement en termes d'ordre géologique qu'est figuré le positionnement du locuteur collectif dans Vents II, 5, en un dénivellement qui est autant de résonance rhétorique que d'inspiration géographique:

¹ - OC 859.

² - Michele Prandi, Grammaire philosophique des tropes. Mise en forme linguistique et interprétation discursive des conflits conceptuels, Ed. de Minuit, coll. « *Propositions* », 1992, p. 55.

C'est par là-haut qu'il faut chercher les dernières chances d'une ascèse. La face libre jusqu'à l'os, la bouche au dur bâillon du vent, (...)

Nous remonterons l'âpre coulée de pierre dans un broiement d'élytres, de coraux. Nous y chercherons nos failles et fissures. Là où l'entaille fait défaut, que nous ravisse l'aplomb lui-même, sur son angle!

(OC 212)¹.

Ce qui émerge de ce compromis exprimé entre l'*entaille* d'une part et l'*aplomb* d'autre part, c'est cette dialogique interne instituée dans le poème, au service du traitement des ruptures d'équilibre. Si l'idéal énoncé sera toujours, parallèlement à l'énergie du mouvement d'amplitude, cette ellipse qui est, pour Saint-John Perse, la *simplification de la vie*², l'action poétique et le trajet rhétorique qu'elle choisit seront axés sur la gestion de ces zones de fissure ou de faille, dans leur accentuation ou à l'inverse dans la suturation des antagonismes ontologiques et formels. C'est dans cette perspective que l'on peut sans doute mieux saisir le sens de la « discorde latente qui règne au coeur de tout poème - ce noeud de pulpe des contraires qu'assemble toute rive poétique. »³ A l'âge d'or des « choses suffisantes » célébrées dans les tout premiers textes de jeunesse aura succédé la conscience des fractures de l'unité de l'être. La mer litanisée dans *Choeur* n'est-elle pas à cet égard à lire comme figure de synthèse restauratrice d'une cohérence mise à mal? Lié à l'ample par son patrimoine sémique, le terme « mer »

¹ - C'est nous qui soulignons.

² - *Lettres de jeunesse*, Lettre à Paul Claudel: « Et peut-être est-ce vous encore qui voulez bien me dire de demander à la vie sa simplification - (pour moi, l'ellipse). » (OC 717)

³ - *Hommages*, Léon-Paul Fargue, OC 530.

n'est-il pas aussi, de la même façon, associé à la figure du sel, dont on connaît l'importance chez Saint-John Perse, et qui plus est renvoie aussi à une notion rhétorique¹... Dans la turbulence des courants rhétoriques « litigieux », cette image peut représenter le mode approprié de l'arrangement équinoxial, la recherche de cette cohérence qui comble les failles. La « Mer ouverte à l'Outre-mer » (OC 372) fait contrepoids à la terre qui « mise à nu montre ses clavicules jaunes » dans Sécheresse: toutes représentations qui renvoient sur le plan ontologique l'une à la prophylaxie du manque, l'autre à celle de la pléthore. Si la rhétorique sait souvent être éristique, elle peut aussi apaiser les tensions émises dans l'écriture par une étrange esthétique de la médiation, où le locuteur réunit dans des tournures dérivationnelles ou polyptotiques les versants contrastés d'une même réalité - toujours, rappelons-le, « parce qu'il n'y a de position décente qu'excessive. »² L'équinoxe, ce lieu, est celui de deux temporalités, mais dont l'une est mesure et l'autre démesure, et cette fracture des temporalités ou des tonalités n'est parfois jamais mieux rendue que par la contiguïté juxtaposante de la syntaxe:

Midi, ses fauves, ses famines

(*Dédicace*, OC385)

Ici, « Midi » est bien aire de résolution où s'énoncent et coexistent les tons les plus divers dans leurs connotations divergentes, tout comme dans le poème cohabitent style périodique et style coupé, amplifications et noèmes, justesse du mot technique et approximation de la périphrase. La « parfaite alliance » de l'art et de la nature recommandée dans le

¹ - M. Aquien et G. Molinié, *op. cit.* : « Le sel est une qualité du style. (...) Cette qualité est parfois mise en relation avec un genre d'éloquence: l'attique. » (p. 346)

² - Lettre à J. Rivière, OC 666

Traité du Sublime a trouvé sa formule persienne dans ces interactions constantes qui déterminent une orogenèse rhétorique où la mouvance et la tonicité sont les facteurs-clés. De l'anaphore hyperbolique à l'ellipse, dont l'une est mise en valeur par la présence de l'autre, les gammes textuelles misent sur l'émergence du trait cursif de la contradiction exaltée au même titre que la *rupture féconde*¹. Mimant tantôt le style de la prédication sacrée dans Sécheresse, tantôt le grand style de l'épidictique dans Amers, l'itinéraire du poème n'est pas une conversion mais un cheminement qui mène du foisonnement à l'épure, de Byzance à Sparte. Or cet itinéraire est susceptible d'une réversibilité de type cyclique chez Saint-John Perse, comme en témoignent les termes relatifs au thème du retour et du renouveau dans Sécheresse:

Les temps vont revenir, qui ramèneront le rythme des saisons; les nuits vont ramener l'eau vive aux tétines de la terre.(...) et, 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 » (...)

(OC 1397)

De toute évidence, l'éternel retour emprunte la voie d'un réapprentissage des mots et des choses du monde, et l'atticisme rêvé est bien en prise avec la sobriété du *docere*², selon la tradition rhétorique. L'épure - estampe, trait stylisé, forme émaciée - symbolise aussi l'exactitude concise et non saturante du mot scientifique. Le lecteur le perçoit parfaitement dans l'extrait cité plus haut, où la résurgence du

¹ - OC 743 (*Lettres de jeunesse*)

² - Traité du Sublime, p. 11.

vivant s'accompagne automatiquement de la nomination précise des premières manifestations de ce vivant. Le texte construit à l'intérieur de ses limites ses propres références, son « autoregénération »: dans Sécheresse, la promesse de la « sève non sevrée » rappelle celle des « écritures nouvelles encloses dans les grands schistes à venir » de Vents I, 3 (OC 185). A rebours, comme l'écriture qui tend à redevenir idéogramme, désertant l'infatuation du langage dénoncée dans Sécheresse pour une remontée au pur langage originel, la rhétorique persienne du « passer outre » est, dans son intention première, une rhétorique refusant de faire « ce tort à la beauté (...) de la gaver »¹. Elle est travaillée par l'appréhension d'une dévaluation de cette « monnaie fiduciaire » que sont les mots² en la grevant de l'abondance, d'un trop plein asianiste. Dans l'esprit persien, la faiblesse de la langue française due à son « appauvrissement matériel » est tournée en force³; au fond, la densité et l'abstraction - le raccourci - ne sont pas une parcimonie mais une démultiplication, un *ramassement* de la puissance rhétorique. Cette démultiplication, qui peut être confondue avec la productivité amplificatoire mais aussi rapprochée des variations du nom propre (Saint-John Perse, Alexis Leger, Alexis Saint-Leger Leger) est au sens large le rituel rhétorique du poète, qui lui fait allier la puissance claudélienne et la subtilité valéryenne. L'anabase vers le « pur langage » du poème emprunte, malgré l'anathème mallarméen, le relais du narratif et du conte oral qui égrènent tableaux, portraits et actions, en une imbrication de l'épopée - subvertie -, du récit et de l'ode. Entre éloquence et énigme, siège au cœur du poétique persien un paradoxe

¹ - Lettre à J. Rivière, OC 692.

² - O. C. 567, « Lettre à la *Berkeley Review* ».

³ - *Ibid.* : « De la langue française (...), on sait l'extrême économie de moyens, et qu'au terme d'une longue évolution vers l'abstrait, elle accepte aujourd'hui comme une faveur le bénéfice de son appauvrissement matériel, poussé parfois jusqu'à l'ambiguïté ou la polyvalence (...) »

vivace fait de tous les dénivelllements que nous avons souhaité souligner: labilité de la déferlante rythmique qui pointe un évidemment désincarné du monde et de la parole. L'itinéraire éthique et esthétique ne signalent pas - loin s'en faut - une béance shopenhauerienne, car l'épure elliptique s'accroît de la promesse d'une nouvelle plénitude : « Nous serons là, et des plus prompts, pour en cerner sur terre l'amorce fulgurante. L'aventure est immense et nous y pourvoirons. C'est là ce soir le fait de l'homme. » (Sécheresse, OC 1400)

CONCLUSION

La rhétorique apparaît donc comme un des vecteurs essentiels de l'écriture de Saint-John Perse. Explorer les tensions rhétoriques d'une telle oeuvre s'inscrit nécessairement dans le tournant amorcé il y a plusieurs années de façon décisive par des chercheurs - tels que R. Caillois - soucieux de rendre au texte persien sa dimension essentiellement verbale, de restituer l'étroit lien au langage de cette écriture si mouvante, constamment scannée par des voix exégétiques parfois contradictoires, les unes confinant définitivement cette poésie dans la sphère philosophique, les autres préférant plus prudemment mettre en lumière, et confirmer par une célébration aux accents non moins persiens, l'alliance primitive avec le Verbe.

Il ne s'agissait pas seulement pour nous de fonder à partir d'une description des mouvements et des choix rhétoriques une ébauche d'ontologie. Outrepassant le point de vue trop flou des catégories herméneutiques extralinguistiques, nous nous sommes proposés une lecture dont la perspective centrale était celle des ramifications rhétoriques, perspective décisive pour percer plus avant le mystère de cette poésie où tout semble toujours tenir dans l'effet, *aura* qui a longtemps gardé l'oeuvre comme une cité interdite. En définitive, c'est en ce sens, dans l'esprit d'une réappropriation de la dimension linguistique, verbale («Ô fraîcheur, ô fraîcheur retrouvée parmi les sources du langage!») que l'on pourrait définir le nerf central de notre perspective de recherche.

Le second point de vue à partir duquel nous avons analysé notre problématique se situerait du côté de la relation rhétorique/ poésie. Si tant est que la poésie soit un bastion du « pur rêver », si tant est qu'elle

soit souvent considérée en aval comme une anti- rhétorique, territoire de l’Aleph, parole pure et première qui n’expliquerait ni ne pourrait être expliquée, comment considérer alors Chronique ou Amers, ou Chant pour un équinoxe? Remontant à la source, nous avons interrogé ces gonflements rythmiques, ces ordonnances des versets, cette harmonie quasi numérique, dans leurs versants ascétique ou exhubérant. Toutes stratégies d’écriture qui, parfois, concourent à créer effet d’artifice et d’éloquence, souvent de pompe, cérémonial qui se défend d’académisme mais qui souvent élit son règne dans les ramifications calculées de l’oratoire:

« Le cri ! le cri perçant du dieu! qu’il nous saisisse en pleine foule, non dans les chambres,

« Et par la foule propagé qu’il soit en nous répercuté jusqu’aux limites de la perception... »¹

Mais cet oratoire n’est pas tout à fait celui des orateurs, de Tacite, de Pindare ou d’Empédocle. Il n’est pas non plus celui des rhéteurs en mal de verbe pompeux et de période faussement redondante. Il ne se condamne jamais à une loquacité incongrue qui, en poésie, est un non-lieu. Ces impulsions rhétoriques essentielles que sont l’amplification, l’ellipse, l’apostrophe dont use l’auteur d’Anabase innervent une parole dont le véritable lieu ne serait pas le versant fade et clair de l’évidence quotidienne non plus que la pénombre hiératique et hermétique de l’énigme, mais siègerait plutôt dans la ligne de partage entre l’ «écrit » et « la chose même (...) Prise en son vif et dans son tout »², là où s’amorcent « les écritures nouvelles encloses dans les grands schistes à venir... »

¹ - Vents III, 6, p. 230.

² - Vents III, 6, p. 229.

Rhétorique motrice de la poésie donc, d'une poésie où d'aucuns ont voulu lire en pointillé les traces de philosophes tels que Spinoza, Lao-Tseu, ou Nietzsche; où d'autres encore ont tenté la périlleuse « mise au clair des messages » (Vents III, 6), entreprise par laquelle le poète, alliance vivante des contraires, retrouvait le langage en son origine. Rétive, toujours à redéfinir, l'oeuvre persienne a, depuis le commencement de l'aventure critique, agacé et attiré, attisant de par sa forme-même les vocations dithyrambiques, ou bien générant la suspiscion d'un regard critique « objectivement » motivé par le désir de restituer le plus fidèlement l'esprit même du poème, sa respiration, comme celui d'Hugo von Hofmansthal dans sa *Préface* à la traduction allemande d'Anabase par Walter Benjamin et Bernard Groethuysen:

« A la place d'une matière verbale miroitante et riche de significations sensibles, où les apparences des objets semblent enveloppées de musique, nous ne trouvons qu'âpreté et dureté. Les mots évocateurs de sévérité et de pureté, de domination et de maîtrise de soi: balances, sel pur, idée pure, le pouvoir de purification et de sanctification du sel, reviennent sans cesse. La dureté voulue des transitions, les coupures brusques et répétées, le caprice d'une évocation orientale, tout est d'une lecture qui à la fois se dérobe et se donne. »

A cette difficulté à lire l'oeuvre, et à la lumière des jugements portés sur les choix figuraux, stylistiques, rythmiques assumés dans l'écriture, répondra une interrogation: cette rhétorique évolue-t-elle vers une anti-rhétorique, se dépouillant pour ne plus vouloir être qu'un nom pur, qu'un suaire rythmique désincarné de toute syntaxe décisive, transcendant sa composante narrative, et désormais prélude à une pure poésie, livrée à la seule loi du nombre d'or? S'agit-il d'une rhétorique « dièdre », cultivant

à l'envi l'ambiguïté, et dont les modulations, tantôt amples et tantôt parcimonieuses sont semblables à celles de l' « homme parlant dans l'équivoque »? ¹ Est-ce une rhétorique tendue vers l'ascèse au sens où le mode d'écriture pratiqué dans certains recueils s'orienterait davantage vers une tendance à l'élimination des oripeaux figuraux et rhétoriques pour ne privilégier vraisemblablement qu'un certain type de figure, dans l'optique picturale d'une épure? Et si volonté et intention rhétorique il y a, si effectivement et délibérément, d'Eloges à Chant pour un équinoxe, l'hymne poétique était un hymne où se donnait totalement le génie rhétorique de Saint-John Perse, s'il s'avère qu'une tension argumentative, persuasive, « séductrice », parcourt le corps du texte, quel regard porter alors, a fortiori, sur cet ensemble tellement plus *explicitement* rhétorique que sont les Discours, les Hommages et les Témoignages littéraires?

Là encore, le lieu de la poésie persienne oscille entre ces deux pôles si dialectiquement décalés, si insidieusement imbriqués que sont la réalité et l'artifice. De tels étiquetages volontairement subjectifs, certains chercheurs n'ont pas hésité à les malmener, comme le prouvent ces lignes de Luc-André Marcel, extraites de sa contribution à l'Hommage à Saint-John Perse publié dans les *Cahiers du Sud* :

« D'Eloges à Amers, aucune rupture. Et c'est bien là l'admirable. Cet homme qui donne à ses lecteurs impatients l'impression d'être au comble de l'artifice du langage - ils ont oublié leur enfance et ses moyens - est le moins fardé des hommes. Il crève l'artifice, au contraire, précisément parce qu'il sait - et il y met une tenacité extraordinaire - que l'éminence du masque, le poids de son or, ce moment où il devient intolérable, va laisser surgir le vrai des

¹ - Vents II, 6, p. 213.

choses. Comme le masque des antiques laissait surgir, de par sa fixité même et son excès, le vrai visage de Médée ou d'Oedipe. (...) »

On le devine, l'enjeu poétique persien a longtemps été enserré dans l'étroite passerelle unissant le Vrai et le Beau. Faut-il à ce point circonscrire la trajectoire du poète, dans le cercle étroit de la logique univoque? Car tel est ici le point d'achoppement pour le chercheur: la nécessaire interrogation dans le texte quant à la connexion du Beau (de l'effet produit sur l'auditoire: la rhétorique en elle-même étant un hommage au lecteur: « Rappelons ici la loi fondamentale de la rhétorique: que l'orateur n'est jamais seul. »¹) et de la « Vérité » véhiculée par le message poétique. Le poète, lui-même « litige entre toutes choses litigieuses »² proclame cependant « Je te licencierai, logique, où s'estropiaient nos bêtes à l'entrave »³. C'est dire si la problématique d'une évaluation de l'« effet poétique » passe par une estimation des moyens linguistiques, et plus précisément rhétoriques, engagés dans la démarche de l'écriture. Et l'effet poétique du texte persien est justement proportionnel à l'investissement rhétorique consenti, à des choix spécifiques obéissant eux-mêmes à des critères tributaires, certes, de la culture - notamment gréco-latine du poète - mais aussi du substrat intertextuel, qu'il soit reconnu comme tel ou désavoué par « *l'homme au masque d'or* ».

Il faut avouer que la « liaison dangereuse » et si féconde qui unit poésie et rhétorique n'est suspecte que si on l'observe sous l'angle réducteur de ceux qui repoussent la rhétorique aux oubliettes de l'histoire littéraire. Comment faire abstraction, surtout lorsque l'on n'ignore pas le goût de Saint-John Perse pour le butinage dans les traités

¹ - O. Reboul, Introduction à la rhétorique, p. 10.

² - *Vents* II, 6, p. 213.

³ - *Ibid.* III, 5, p. 228.

de botanique et d'ornithologie, de la tradition poétique du XVIIIème siècle, d'une poésie souvent -et malencontreusement - occultée, qui cultivait avec une aisance particulière la cantate religieuse, l'hymne à la science, ou encore l'ode pindarique, et que Saint-John Perse n'aurait sans doute pas récusée.

Cette tradition d'une écriture qui fait la part belle au travail, à la multiplication des passerelles entre la diversité complexe du Vivant et l'intelligibilité que seul confère le langage, nous la retrouvons au XIXème siècle avec un poète tel que Lautréamont, dont la démarche créatrice nous a paru présenter certaines affinités avec celle de Saint-John Perse. L'existence chez Lautréamont d'un rapport volontairement distancié, turbulent et parodique au réel, qui resurgit à travers son mode d'écriture, se retrouve parfois sous une forme apparentée quoique moins patente - plus « assagie »- chez Saint-John Perse. La parodie, le pastiche, autant de modalités de subversion par l'écriture, autant de formes provocatrices plus attendues cependant chez un Lautréamont que chez Saint-John Perse, en qui la critique n'est encline à voir le plus souvent que le poète de la célébration totale et du pur éloge ... Nous avons donc tenté d'intégrer les parcours rhétoriques inscrits dans le fil de l'écriture à l'historicité, ou du moins de les rattacher à l'évolution du poète de même qu' à celle de l'histoire littéraire ¹.

Quoiqu'il en soit, et au terme d'une première partie consacrée à l'explicitation de la relation Rhétorique/Poésie, à l'exploration des investissements discursifs, lexicaux dans la poésie de Perse (pratique de la description, de l'insertion scientifique), après avoir assumé en termes rhétoriques l'exhubérance et la dimension protéiforme des principaux

¹ - cf. C. Camelin dans son Introduction: « *Les positions intellectuelles qu'il définit dans ses proses sont inséparables de l'élaboration de son langage poétique, elles s'expriment dans la texture même des poèmes.* », p. 15, Eclat des contraires. La Poétique de Saint-John Perse. Cnrs Ed., 1998.

recueils poétiques de Saint-John Perse, nous avons abordé dans un deuxième temps, et de manière plus précise et ponctuelle les stratégies rhétoriques mises en oeuvre par l'écriture persienne. Cette démarche consistait essentiellement à analyser deux choix rhétoriques coexistants, dont l'étendue et l'expressivité ne sont pas isomorphiques. Le premier a consisté dans l'intégration du terme technique et scientifique à l'intérieur du poème, dans l'évaluation du prolongement ontologique d'un tel choix par rapport à l'écriture poétique. L'intérêt que nous avons porté à la fois à la présence et à la signification du mot scientifique dans la poésie persienne est peut-être un contrepoint à celui manifesté par la critique, depuis si longtemps, à la dimension du sacré dans une telle oeuvre. Le second type de choix rhétorique qui nous a mobilisés aura été l'amplification, dont les multiples modalités révèlent toutes l'importance de cette figure dans la construction du sens et de l'effet poétique obtenu: cette intensité oratoire qui situe le texte persien dans les hauteurs du poétique. Rhétorique de la parade, de la monstration qui, de par la redondance qu'elle crée génère un ébranlement dans la fonction même de montrer: transgresser, dépasser l'usage premier du mot dans sa normativité, pour intégrer le « moulin à métamorphoses » métaphorique, tel le terme de mathématiques ou de climatologie détaché de son contexte premier et transplanté dans l'ample déclamation d'une Anabase. Interrogeant la topique, il fallait aussi accorder l'intérêt qu'il mérite au rôle et au fonctionnement de l'argumentation dans ce type de poésie. L'importance du système argumentatif, les techniques d'amplification par lesquelles se construisent la densité et la cohésion du tissu poétique sont autant de données qui assoient l'évidence fondatrice et pragmatique de cette infrastructure rhétorique, remettant cette poésie de la modernité

sur les traces de l'antique parole, qui se voulait émotion, séduction et persuasion.

La primauté accordée à l'amplification, outre les implications qu'elle présente en matière de densité syntactico-rythmique, nous a amenée à dégager certains modèles qui nous ont semblés, de près ou de loin, appartenir à cette sphère de l'amplifiant. Ainsi la variation polyphonique, qui ouvre le texte à la dimension théâtrale, ou encore un modèle emprunté - suivons les traces de Saint-John Perse - à la description botanique, le modèle phyllotaxique.

De la disposition à l'invention - à rebours du modèle normatif -, de l'amplification à la polyphonie, la nécessaire dialogique impliquée par toute démarche rhétorique - repensons aux travaux d'Aristote - nous aura menée au bout du compte à poser la problématique d'une « pragmatique de la poésie persienne, au sens d'une appréciation de la présence-absence du récepteur virtuel dans le poème, et au-delà d'une appréciation de l'effet à escompter sur l'auditoire-lectorat.

Consécutivement à cette perspective survient la fondamentale question du genre rhétorique, lequel genre est principalement chez Saint-John Perse l'épidictique. L'éloge et ses figures, l'éloge comme corollaire sur le plan rhétorique de l'amplification, puisque dans les deux cas, il y a coulée lexicale, syntaxique et figurale, parade d'éloquence, exercice d'Amitié du Prince où l'hommage est rendu à l'Autre, mais aussi présence éclatante du Sublime. L'ouvrage de référence en la matière ne pouvait être autre pour nous que le Traité du Sublime du pseudo-Longin. Comment se lit le sublime dans Perse, et quelles en sont les modalités?

Dans le même cheminement, un volet aura aussi été consacré à ces figures pertinentes, signifiantes, parfois ambiguës et conflictuelles représentées par la métaphore, l'hyperbole et la litote, ou encore

l'ellipse. Ainsi, si la métaphore nous a paru fonctionner de manière particulièrement « motrice » dans la poésie de Perse, la comparaison, agissant le plus souvent comme un adjuvant - anabolisant - à l'entreprise amplificatrice, se lit quant à elle comme une donnée constitutive de l'appareil rhétorique, au même titre souvent que l'hyperbole ou que l'ellipse. Et c'est justement par l'intercession de la figure, par la médiation qu'elle réalise entre le strictement rhétorique et le déjà ontologique, que nous avons abordé le dernier volet de cette étude.

Et en définitive, nous poserons que ce qui gouverne essentiellement cette écriture si souvent génératrice d'élan gémellaire mimétique n'est autre qu'un paradoxe, livré aussi bien dans le microcosme du poème que par le mouvement général de l'ensemble des douze recueils. Parallèlement à cette esthétique de l'insertion lexicale, où le poète greffe subtilement des termes du vocabulaire scientifique sur des relations qui semblent dérobées aux textes sacrés - « 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!... »¹ - émergent et se dé-figurent des formes rhétoriques qui, tour à tour se fécondent ou se neutralisent réciproquement. Dans ce contexte, la rhétorique envisagée comme une « modulation de tensions » par la sémiotique tensive (cf. C. Zilberberg²) confirme cette conception « conflictuelle » des forces rhétoriques en jeu dans le texte poétique, que Paul Ricoeur n'aurait pas déniée, qui voit « l'univers du discours comme un univers dynamisé par un jeu d'attractions et de répulsions qui ne cessent de mettre en position d'interaction et d'intersection des mouvances dont les foyers organisateurs sont décentrés les uns par

¹ - *Vents* II, 6, p. 213.

² - Claude Zilberberg, « Esquisse d'une grammaire du sublime chez Longin », dans *Langages* 137, mars 2000, « *Sémiotique du discours et tension rhétorique* », pp. 102-121.

rapport aux autres, sans que jamais ce jeu trouve le repos dans un savoir absolu qui en résorberait les tensions. »¹ L'« amplification houleuse », la déclamation, la tentation continuelle de l'hyperbole, cette rhétorique du gonflement ostentatoire, de l'anabolisant linguistique ne semble être là en réalité que pour motiver et préparer la lente descente vers le dépouillement, l'élagage progressif après la saturation d'une harangue qui devient par trop pompeuse:

« S'émacier, s'émacier jusqu'à l'os! à bout de vol et d'acier fin, à bout d'antennes et de rémiges, vers ce pays de pierre et d'os où j'ai mes titres et créances.

Là vont toutes choses s'élimant, parmi les peuplements d'oponces, d'aloès, et tant de plantes à plumules; »²

Voilà donc le rôle assuré par ces deux dimensions rhétorico-ontologiques (dont l'une emprunte parfois les modalités de l'autre) dans le maintien de la cohérence textuelle. Car si la syntaxe est, dans la poésie persienne, la garante de la cohésion du sens, cohésion souvent mise à mal par d'éprouvantes énumérations au service d'une densification de plus en plus poussée du texte, elle n'en est cependant pas la cheville essentielle. Infrastructure animée par le souffle rythmique, elle est censée déboucher sur l'estuaire du Sens. Mais cet estuaire-là, ce sont les croisements rhétoriques, leur interaction, leur innervement dans le texte qui en commandent la practicabilité, la navigabilité intelligente et aboutie. De plus, la prise en compte du rhétorique oblige à dépasser le cadre trop étroit de l'unité phrastique pour considérer l'unité textuelle dans sa globalité, contraignant ainsi à intégrer dans l'analyse les données contextuelles. Cet élargissement du phrastique au transphrastique, c'est à

¹ - P. Ricoeur, *La métaphore vive*, Seuil, 1975.

² - *Ibid.* II, 5, p. 211.

dire au textuel, nous pensons que dans le cas de la poésie persienne c'est l'intention rhétorique qui, d'une certaine façon, l'impose et le viabilise pleinement. En réalité il semblerait que la saisie, l'homogénéisation à la fois de la diversité lexicale et de la complexité souvent labyrinthique de la syntaxe soit assurée par la « *coulée rhétorique* » (expression de J. Peytard dans « Lautréamont ou la cohérence de l'écriture ») Et s'il est vrai que le poète est un passeur, comme le prouve l'itinéraire qui fait « passer » du traité de biologie au style d'oratorio hiératique de certains poèmes, ou encore la prise à rebours radicale du sens des mots vers la seule splendeur de leur acception première, alors il faut également lire comme un rite de passage ce mouvement de dénuement qui contrebalance le culte hyperbolique, lequel n'a d'ailleurs, comme l'affirme très justement Georges Molinié, de portée que par opposition à l'amaigrissement, à la rétraction qui en est l'aboutissement, presque l'accomplissement.

En réalité, et en conclusion, Saint-John Perse nous montre qu'il n'y a pas d'approche du réel, pas d'analogie possible entre le scientifique et le philosophique, l'ontologique sans médiation rhétorique. Simplement parce que la rhétorique, par l'exercice d'éloquence et de composition auquel elle astreint le poète, oblige et à une réévaluation élaborée, nécessaire de la médiation monde / langage, et à la prise en compte magistrale de la figure du Lecteur. Plus encore, et du fait même de ses catégories, elle instaure une dialectique essentielle: celle qui connecte le scripteur-poète à cet autre lui-même qui serait le scripteur-chercheur, le sondeur de dictionnaires et d'ouvrages scientifiques, le collecteur curieux et amateur de mots divers. La rhétorique n'est donc pas seulement l'arsenal déployé pour actualiser un type d'écriture, pour assurer la conductibilité du message et le rendre effectif. Sa fonction est

autrement plus « jonctionnelle »: elle est ce qui permet cette articulation entre deux mondes contigus et différents, le monde évident, certain, du déjà éprouvé et celui plus ondoyant -ô combien baroque- de ce qui se dessine par l'écriture, et sans lequel la conscience d'être ne serait qu'une ambiguïté de plus, qu'une subjectivité sans consistance. La fréquence des phrases nominales va d'ailleurs dans ce sens. Perelman et Olbrechts-Tyteca signalent à ce propos que « la phrase nominale est [...] effort pour établir ce que l'on dit hors du temps et par là hors de la subjectivité, de la partialité. »¹. C'est ainsi que la rhétorique devient, chez Saint-John Perse, un outil empirique permettant le passage du concept à sa contextualisation.

Nous avons ainsi tenté de défendre la thèse selon laquelle le mouvement de plénitude, d'excès hyperbolique est chez Saint-John Perse un passage obligé, une étape fondatrice - l'épidictique l'aide singulièrement à définir les contours de sa propre parole, les confins de ce territoire de l'exil - pour accéder à l'épure finale, à l'amont du « pur parler ». Cette gravitation autour des formes rhétoriques « longues », apparentées au narratif, litaniques, quasiment homériques - récit-poème - est une obligation, une initiation, un exercice au sens rhétorique du terme, épreuve avant l'assomption suprême de la parole, qui est épure. Pour Saint-John Perse, l'écriture est une continuité, un inachèvement. Par les multiples manipulations, emprunts, butinages qui la ponctuent et l'accidentent, elle s'annonce non seulement comme oeuvre ouverte, cela va sans dire, mais également comme une oeuvre sujette à métamorphose, encore à fonder, pleine des courants divers qui ont constitué la densité de sa rhétorique. L'équinoxe tant désiré entre asianisme et atticisme n'aura

¹ - C. Perelman et L. Olbrechts-Tyteca, Traité de l'argumentation. La Nouvelle rhétorique. Bruxelles, Ed. de l'Univ. de Bruxelles, 1988, p. 246.

pas lieu, puisque l'oeuvre en est le topos même, l'image oscillante dont le lieu s'étire depuis le domaine de l'île, l'île « qui s'endort au cirque des eaux vastes, lavée des courants chauds et des laitances grasses, dans la fréquentation des vases somptueuses » jusqu'à la « terre émaciée » qui « criait son très grand cri de veuve bafouée » , et où, malgré cette menace désertique, il est toujours, et encore, « pour nous temps de croître et de créer »¹.

¹ - Sécheresse, p. 1397.

GLOSSAIRE

Abondant (style)/ Abondance:

Comme son nom l'indique, le style abondant est caractérisé par la recherche formelle et le choix de figures du développement et de la répétition. Associé au style asian, il constitue également une particularité du grand style ou style élevé et sert ainsi une certaine noblesse de ton et de sujet (style soutenu). On peut l'opposer au style bref. De manière plus générale et moins normative, l'abondance renvoie à une capacité oratoire, au talent de l'orateur capable de composer les développements nécessaires à la mise en valeur de son sujet.

Action:

C'est une des parties traditionnelles de la rhétorique, qui en compte cinq. Elle signale la réalisation orale (*pronuntiatio*) et gestuelle, dans l'exercice oratoire, du discours préparé. L'action implique donc une mise en scène qui est essentielle comme moyen de persuasion: les mimiques, la prononciation, les inflexions contribuent de manière cruciale à la bonne réception du discours par l'auditoire. Elle correspond d'ailleurs en grec au terme *hypocrisis*, qui réfère à la prestation du comédien: l'orateur doit donc jouer un rôle, même si ce rôle ne correspond pas à sa vraie nature. Chez Démosthène, l'action est « la première qualité de l'orateur » (Reboul, 1991).

Adunata (plur. de *adynaton*):

Les adunata, qu'on désigne aussi par *impossibilia* (lat.) réfèrent à un lieu où les contraires, les extrêmes sont rapprochés (cf. Barthes, 1970). A l'origine, ils servent à mieux faire passer une assertion en exagérant volontairement le caractère irrecevable de la thèse contraire.

Agonistique:

L'agonistique est une catégorie générale sous laquelle on peut regrouper les genres judiciaire et délibératif dont l'enjeu, dans la tradition rhétorique, pose un conflit entre les parties en présence (du grec *agôn*, combat, dispute, intérêt en jeu; racine qui a aussi donné

antagoniste, protagoniste), ce qui n'est pas le cas de l'épidictique (ou démonstratif) qui n'implique pas quant à lui de controverse.

Amplification:

C'est à la fois une figure de l'extension du discours et un mode stylistique que l'on relie très souvent au genre épideictique ou démonstratif, mais que l'on peut retrouver dans les autres genres si la cause le nécessite. Dans l'éloge, l'amplification servira à mettre en valeur et à appuyer les qualités de l'objet loué. Comme son nom l'indique, elle s'inscrit dans une logique d'abondance et non de brièveté et sert les inflexions du grand style. Dans la rhétorique antique et classique, les rhéteurs conseillent de l'intégrer à la péroraison, qui est la dernière étape du discours dans la disposition, parce qu'elle est un moyen de susciter l'émotion de l'auditoire.

Anaphore:

Figure rhétorique de répétition qui consiste dans la reprise d'un élément (terme ou syntagme) généralement en début de phrase. Pour Molinié, l'anaphore désigne une reprise qui a lieu « à quelque place du texte que ce soit ». Lorsque cette reprise est réalisée uniquement en position initiale, il propose d'identifier ce phénomène à l'épanaphore.

Antanaclase:

Figure de mots posant la répétition du même mot dans le même énoncé, avec la mise en valeur d'une différenciation dans les deux acceptions. Pour Robrieux, elle « consiste à confronter, en les dissociant, deux termes prononcés par des parleurs différents ». Mais en général, les rhétoriciens la présentent comme la reprise du même mot sous deux sens différents, émanant du même énonciateur.

Antépiphore:

Figure rhétorique de répétition, l'antépiphore a lieu quand le même mot, syntagme, vers ou la même strophe sont repris au début et à la fin d'un texte. Molinié cite l'exemple du poème de Rimbaud, « Chanson de la plus haute tour », où la première et la dernière strophe sont identiques. L'épanalepse repose sur le même principe mais elle reproduit à *l'infini* ce principe.

Aptum:

Ce terme désigne en rhétorique la nécessité pour l'orateur d'adapter son discours à la situation (convenance). Cette adaptation renvoie au choix d'un style, d'exemples qui soient en harmonie avec le sujet abordé. Il relève donc de l'aptitude de l'orateur à donner à son discours le maximum de chances d'être bien reçu par son auditoire, puisque c'est aussi en fonction de celui-ci que l'orateur façonne ce discours. Rappelons enfin que pour Aristote, il y a autant de genres oratoires que de types d'auditoires.

Asian (style) / Asianisme;

Ce style se caractérise par un certain excès dans la formulation, par une ampleur qui ne craint pas l'usage des circonlocutions et de l'amplification. Selon qu'il est apprécié ou décrié, on lui attribuera des qualités de majesté et de luxuriance ou au contraire de pompe creuse. L'abondance verbale qui le marque fait qu'on l'oppose, dans la tradition rhétorique, au style attique. (Cf. Attique)

Attique (style)/ Atticisme :

Le style attique représente dans la rhétorique antique, par la sobriété élégante à laquelle il renvoie, l'idéal du style. Opposé à l'asian, il correspond à l'actualisation des qualités de concision et de justesse, au rejet des formes amplificatoires dont se nourrit précisément le style asian. Mais il est lui aussi susceptible de se pervertir dans un mode trop sec (cf. Sécheresse) ou trop fade. De manière générale, et indépendamment des excès qu'on peut lui faire subir, il est associé à une certaine pureté grecque. Sur le plan géographique et culturel, il est

d'ailleurs localisé dans la sphère attique, alors que l'asian renvoie à l'espace de l'Asie Mineure.

Bref (style)/ Brièveté:

Dans la tradition rhétorique, le style bref a souvent été rapporté aux genres littéraires annexes, ou non nobles comme la comédie. Il désigne alors dans ce cas un style sans réels moyens, sans investissement figural sérieux et abondant. En fait, tout dépendra là encore de ce qu'exige la situation: certains sujets seront mieux servis par un style bref, c'est-à-dire condensé et austère que par une pratique oratoire plus chargée. Il s'oppose en tout cas à l'abondance.

Captatio benevolentiae:

Ce moment, qui a lieu dans l'exorde (première étape du discours dans la disposition), désigne la nécessité pour l'orateur de s'attirer les bonnes grâces du public: c'est la « captation de la sympathie » (J. Gardes Tamine), prélude nécessaire à la poursuite et à la bonne réception du discours.

Coupé (style):

Ce style renvoie à un mode de jonction syntaxique entre les propositions, qui consiste dans la pratique de la juxtaposition ou de la coordination. Il exclut ainsi généralement le recours au lien subordonnant, et s'oppose alors au style lié. Il n'est cependant pas tout à fait incompatible avec le style périodique dans la mesure où la période peut, selon Molinié, « être composée de plusieurs 'sous-phrases' syntaxiquement autonomes, coupées les unes des autres, selon un système généralement parataxique. »

Chrie:

La chrie constitue un des types d'exercices rhétoriques. C'est une sorte de sentence à valeur morale universelle qui est appelée à être développée par l'apprenti rhéteur, qui doit exercer son talent à l'amplification. « Le type initial consiste à enfermer chaque forme de la déclinaison d'un nom (...) dans une formule à allure de sentence. »(Molinié).

Chute:

Comme son nom l'indique, la chute désigne une sorte de sentence percutante prononcée en fin de discours. Elle est censée produire un certain effet sur l'auditoire et ne doit pas se transformer en pirouette verbale.

Concetto : Cf. Pointe**Cratylisme:**

Le cratylisme est une tendance qui consiste à s'interroger quant à l'arbitraire du signe. Il pose donc le problème de la motivation des noms et renvoie au dialogue de Platon où cette question est traitée, le *Cratyle*. C'est dire l'ancienneté du problème: les mots sont-ils le fruit d'une convention (*thesis*) ou signalent-ils un rapport d'analogie, de mimétisme (*physis*) avec les choses? Le débat relève d'une réflexion plus complexe sur l'origine du langage, le rapport du locuteur aux mots et aux référents auxquels ils renvoient.

Démonstratif (Genre):

C'est avec le genre judiciaire et le genre délibératif un des trois genres oratoires. Il n'est pas lié à un enjeu particulier, si ce n'est de mettre en valeur les qualités ou les défauts d'une personnalité (éloge ou blâme). Mais il renvoie le plus souvent au discours apologétique. Alors que le judiciaire et le délibératif sont associés à un lieu particulier (respectivement le tribunal et l'assemblée), le démonstratif est relativement indépendant vis à vis de toute localisation. C'est par lui que s'opère essentiellement le glissement de la rhétorique à la littérature.

Diaphore:

Figure de mots, elle est définie par les rhétoriciens comme une variété d'antanaclase. Le principe de base est d'ailleurs le même dans les deux figures, qui se fondent sur la répétition d'un même mot dans un même énoncé. Mais Fontanier propose de les distinguer: selon lui, la diaphore permet de souligner les deux acceptions différentes, voire opposées, du

même mot repris par le même énonciateur, alors que dans l'antanaclase, le même mot est repris par un autre énonciateur.

Disposition:

C'est la deuxième partie dans l'élaboration du discours en rhétorique, qui succède à l'invention. C'est une étape d'ordonnement, de préparation du plan et elle implique de ce fait le passage par des étapes: l'exorde, sorte d'entrée en matière; la narration ou récit des faits; la confirmation, où les preuves sont exposées; la digression permettant de marquer une pause, d'introduire une description - prosopographie, éthopée, topographie - et enfin la péroraison, sorte d'épilogue récapitulatif en même temps que moment émotionnel. (*Dispositio* ou *taxis*)

Docere:

Le *docere* désigne une orientation didactique ou argumentative du discours de l'orateur en rhétorique. Le terme signifie *enseigner*, et constitue avec le *placere* (plaire) et le *movere* (émouvoir) les trois buts du l'art oratoire.

Elevé (style):

Ce style occupe le rang supérieur dans la hiérarchie des styles telle qu'elle a été établie dans l'Antiquité: style élevé - style moyen (ou médiocre) - style bas (ou simple, ou encore humble). Le style élevé, qu'on désigne aussi par grand style ou style sublime, sert particulièrement les genres tragique, épique et lyrique. Sur le plan de l'élaboration formelle, il est caractérisé par le choix d'un lexique noble (termes soutenus, rares), par une certaine abondance figurale, par l'ampleur de la construction phrastique (style périodique). Dans la tradition rhétorique qui le relie au genre démonstratif ou épideictique, il est synonyme de perfection oratoire, d'élégance supérieure.

Ellipse:

Figure de construction, l'ellipse consiste dans l'omission de certains constituants dans des propositions « en seconde position de construction parallèle » (Molinié). Elle est ainsi liée au style bref, du fait qu'elle

produit dans l'énoncé un effet de raccourci parfois lapidaire. Elle sert aussi à accentuer, par la contiguïté lexicale qu'elle pose, une opposition ou un rapprochement inhabituelle.

Elocution :

C'est la troisième étape dans l'élaboration du discours en rhétorique. Elle est axée, après l'invention et la disposition, sur la rédaction proprement dite. Il s'agit alors pour l'orateur de choisir et de combiner les mots entre eux, selon son propre style, afin de produire un discours approprié au sujet (cf. *aptum*), clair et vivant. C'est donc au niveau de l'élocution que se pose la question du style: l'élocution est la partie où se recoupent particulièrement rhétorique et littérature, et où est activée la catégorie des figures. (*Elocutio/lexis*)

Epanalepse:

Figure de répétition, l'épanalepse désigne un mode de construction textuelle fondé sur des reprises d'éléments qui encadrent d'autres éléments non répétés. Molinié la définit comme le fait « 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) ». Contrairement à l'antépiphore, l'épanalepse cultive la reprise régulière de ce principe de répétition encadrante.

Epanaphore:

Figure de répétition qui consiste à répéter rigoureusement en position initiale un terme ou un groupe de termes. Lorsque les éléments repris le sont à la fin, on parlera d'épiphore.

Epidictique: (Voir Démonstratif)

Epiphore:

Figure inverse de l'épanaphore, l'épiphore désigne la reprise en fin de syntagme, de phrase ou de vers du même élément, qu'il soit simple ou complexe. Elle constitue ainsi un des ressorts du refrain.

Epitexte :

Cette notion désigne, dans la terminologie de Gérard Genette, les discours et textes produits par un écrivain *en marge* de l'oeuvre proprement dite. Elle permet de regrouper sous cette appellation la correspondance, les interviews, les journaux intimes, les entretiens ou colloques.

Epitrochisme:

Figure de répétition consistant à juxtaposer une série de termes courts, et dont l'effet sémantique découle en grande partie de l'enchaînement amplificateur de la série produite (effet d'accumulation, d'accentuation intensive, etc.)

Eristique:

Art de la controverse, l'éristique (du grec *eris*, querelle) pose comme principe de base que l'on peut toujours soutenir à propos de n'importe quel sujet deux thèses opposées. De ce fait, elle introduit l'idée essentielle de la relativité de tout jugement, du caractère discutable de toute position. Elle fonde d'une certaine manière un point de vue de scepticisme, tout en mettant en jeu la virtuosité rhétorique de l'orateur qui doit être capable de défendre successivement les deux thèses. On attribue la naissance de cette forme de joute oratoire au sophiste Protagoras. L'exercice scolaire de la dissertation a gardé, dans son organisation, les traces de cette éristique (thèse-antithèse-synthèse).

Ethopée:

L'éthopée est un genre de portrait qui porte sur la dimension morale, intellectuelle ou psychique d'une personne, sur son caractère. Elle se différencie donc de la prosopographie qui est une description physique. Les auteurs y ont recours quand il s'agit de décrire un personnage, d'en faire l'éloge ou le blâme et de tracer les contours, laudatifs ou négatifs, de sa personnalité.

Ethos:

Renvoyant aux moeurs de l'orateur, ce concept désigne l'image de lui-même que doit renvoyer l'orateur à ses auditeurs. Peu importe si cette image ne correspond pas à la nature morale *réelle* de cet orateur. Ce qui compte ici, c'est que le profil que projette l'orateur de son propre caractère soit en cohérence avec le discours qu'il tient à son auditoire. Evidemment l'aura émanant de cet orateur devra être positive, afin d'augmenter son crédit auprès du public. On est donc ici dans la même logique que celle de l'*aptum*. (Plur. : *Ethè*)

Excusatio propter infirmitatem:

Ce lieu (topos) est celui de la modestie feinte par l'orateur au commencement de son discours. C'est une façon pour lui de prévenir les objections et critiques susceptibles de lui être adressées: « tout orateur doit déclarer qu'il est écrasé par son sujet, qu'il est incompetent, (...); R. Barthes 1970).

Expolition:

C'est une des figures de l'amplification. Elle consiste à élaborer une variation répétitive sur le même thème avec des moyens expressifs différents, et s'étale sur un espace textuel relativement long. Elle peut décliner d'autres formes de répétition comme l'anaphore ou la synonymie.

Fleuri (style):

Ce terme désigne un niveau de style moyen qui recourt aux figures sans toutefois tomber dans l'excès. Molinié précise que « les fleurs dont il s'agit sont essentiellement (...) les comparaisons et les tropes métaphore-métonymie ».

Grand style : Cf. Elevé (style)

Hyperbole:

Figure de l'excès ou de l'exagération, elle désigne un mode impressif de représentation qui excède le niveau normatif par rapport auquel est censé se situer le fait décrit. Elle est un des procédés favoris du genre épideictique, mais aussi de la préciosité.

Hyperonymie:

Elle désigne une relation lexicale du genre à l'espèce: *Végétal* est ainsi l'hyperonyme de *fleur* ou *légume*, qui sont ses hyponymes. Elle a donc partie liée avec la synecdoque du plus pour le moins. Ce type de relation est le ressort de la description, par exemple, ou des énumérations caractérisantes, lorsque le locuteur veut passer en revue les multiples composantes d'un être ou d'un objet.

Hyponymie:

A l'inverse de l'hyperonymie, elle désigne une relation lexicale de l'espèce au genre et rentre dans les procédures de décomposition descriptive. (cf. Hypéronymie).

Hypotypose:

Figure de style liée à la description et consistant littéralement à « mettre sous les yeux », c'est-à-dire à focaliser d'une manière particulièrement vivace sur un paysage, une scène, un portrait, de façon à ce que l'auditeur ou le lecteur puisse quasiment se les représenter. Elle s'allie donc des figures de l'exagération telles que l'hyperbole, ou de la représentation picturale comme l'*ekphrasis*. Elle s'étend généralement sur un segment textuel assez long; si elle est très condensée, on parlera plutôt de diatypose.

Illocutoire (ou illocutionnaire):

Ce concept appartient à la pragmatique, qui pose le fait que le discours n'est pas uniquement informatif mais qu'il peut aussi produire un effet. O. Ducrot définit la visée illocutoire comme le fait de générer par le discours, soit pour le locuteur (dans la promesse par exemple) soit pour

le récepteur (par l'ordre, la prière, l'interrogation), « des obligations » (Ducrot, *Le dire et le dit*, 1984).

Invention:

C'est l'étape initiale dans la préparation du discours en rhétorique (*inventio*). Elle consiste dans le choix du sujet et des arguments qui vont servir ce sujet. En particulier, la démarche argumentative nécessitera le recours à des lieux qui varieront en fonction du genre (judiciaire, délibératif ou démonstratif) et de l'auditoire auquel on s'adresse. C'est à ce niveau que les notions d'*ethos* et de *pathos* doivent particulièrement être prises en considération, pour bien disposer l'auditoire et optimiser la visée persuasive.

Mémoire:

C'est la dernière partie de la rhétorique. Elle réfère à l'art d'apprendre son discours par cœur avant de le prononcer, ce qui nécessite une technique de mémorisation. Elle est intimement liée à l'ordre et à la disposition: on retient les choses en fonction des lieux où elles se trouvent, où on les a vues. C'est dire l'importance de ce dernier sens pour l'inscription mémorielle. Enfin, l'idée de mémoire renvoie aussi au réservoir culturel assimilé par l'orateur, et où il puise les images, les lieux qu'il partage avec son auditoire, qui doit avoir le même arrière-plan culturel que lui (mémoire collective).

Métagramme:

Il constitue une variété pointue de la paronomase, et de ce fait repose lui aussi sur l'association dans un même énoncé de deux termes (ou plus) qui ont une forte ressemblance phonique. Dans le métagramme, un seul phonème marque la distinction entre les termes associés, et ce phonème distinguant doit apparaître systématiquement à la même place dans les deux mots (ex.: *lire/rire*). Le métagramme permet, selon le contexte, de mettre l'accent sur une parenté sémantique entre les termes en présence, soit d'en souligner à l'inverse la dichotomie.

Movere:

Terme latin qui signifie émouvoir ou toucher, le *movere* est, avec le *placere* et le *docere*, un des trois buts fixés par l'orateur lors de la

composition du discours. Le *movere* a donc un lien avec l'art de faire naître l'émotion de l'auditoire, en empruntant les moyens nécessaires. Lorsque dans une tragédie, l'auteur dit qu'il veut « éveiller la pitié » du spectateur, il réfère précisément à l'impact du *movere*.

Noème:

Un noème est, en rhétorique, une forme de maxime majestueuse, d'allure brève et générale. Il « est souvent bâti sur des oppositions, sur des parallèles ou sur des comparaisons » (Molinié). Contrairement à la chute qui n'apparaît que dans des places conclusives, le noème peut survenir à tout moment dans le discours.

Orthopéia:

Ce terme désigne le fait qu'une expression soit appropriée à l'objet ou au concept auquel elle renvoie. C'est donc de propriété lexicale qu'il s'agit. Mais cette exigence est aussi en rapport avec le genre de discours, chaque genre faisant appel à un style, à un ton particulièrement définis. En ce sens l'orthopéia rejoint la nécessité de l'*aptum* ou convenance. C'est une notion que l'on attribue au sophiste Protagoras (Ve siècle av. J.C.).

Palinodie:

Ce lieu caractérise le fait qu'un même locuteur tienne successivement, devant le même auditoire, deux discours contradictoires. Il peut donc avoir une portée stratégique, ou ressortir de l'art de cultiver le paradoxe. En littérature, il peut ainsi être révélateur de l'existence d'un dilemme, ou simplement être l'expression d'une revendication de la contradiction.

Pathos:

Alors que l'ethos renvoie à l'image de l'orateur, le pathos se situe plutôt au niveau de l'auditoire, puisque c'est sur lui que l'orateur est censé, par son discours, excercer une action. Le pathos désigne donc l'ensemble des émotions (sentiments, réactions...) que l'orateur est appelé à provoquer chez son public afin de l'amener à prendre telle ou telle décision lorsqu'il s'agit du judiciaire ou du délibératif, ou pour le

faire communier - participer - dans l'épidictique. C'est par sa capacité à stimuler les passions de l'auditoire qu'un orateur sera jugé, puisque c'est par cette voie qu'il arrivera au but qu'il s'est fixé, à savoir la persuasion. (Plur. : Pathè).

Période:

Elle désigne une unité syntaxique et rythmique complexe dont les segments sont liés soit par coordination soit par subordination, et qui présente une complétude sémantique. Une phrase très longue n'est pas forcément une période. Celle-ci suppose une certaine amplification, du thème et des propositions, de même qu'une unité mélodique: elle appelle une gestion équilibrée du souffle lors de la réalisation orale. Elle est un des ressorts du style élevé.

Périodique (style) : Cf. Période.

Périphrase:

Figure désignant une circonlocution, la périphrase consiste à ne pas nommer directement une chose ou un concept mais à emprunter un détour, soit pour éviter une désignation trop abrupte (auquel cas la périphrase se rapproche de l'euphémisme) soit pour mettre en valeur une partie (synecdoque) ou une caractéristique associée à l'objet désigné. Elle constitue un des ressorts du grand style et de la préciosité. En ce sens elle est un des procédés du style asian. Fontanier distingue entre périphrase et pronomination, cette dernière consistant selon lui à remplacer le nom. Lorsque le récepteur ne peut pas reconstituer le terme auquel elle renvoie et qu'elle est censée remplacer, on l'identifie alors à l'énigme.

Perlocutoire (ou Perlocutionnaire):

Notion de pragmatique, la valeur perlocutoire produite par un énoncé dépasse la sphère du langage pour désigner les conséquences induites par cet énoncé au niveau de la situation. Elle réfère donc aux effets du discours, dans ses prolongements extradiscursifs, sur l'interlocuteur.

Placere:

A la différence du *movere* qui désigne le fait d'émouvoir, ou du *docere* qui se donne une portée didactique, le *placere* se situe dans la sphère du plaisir, de la délectation. Il vise, dans la rhétorique classique, l'appréciation purement esthétique du discours par l'auditoire.

Pointe :

La pointe est une forme de sentence, et de ce fait elle désigne l'expression assez concise d'une pensée à valeur aphoristique. Mais ce qui la caractérise en propre, c'est qu'elle est *ingénieuse* (Quintilien), cherchant ainsi à plaire à l'auditeur. Elle est aussi désignée par le mot espagnol *agudeza* ou par l'italien *conchetto*. J. Gardes Tamine souligne sa « dimension intellectuelle ».

Progymnasmata:

Les progymnasmata réfèrent à des exercices pratiqués dans l'Antiquité par l'élève lors de son apprentissage de la rhétorique : ce sont des «exercices préparatoires à l'étude de l'éloquence » (J. Gardes Tamine).

Prosopographie:

Ce terme désigne une forme de description physique d'un personnage réel ou fictif, animé ou inanimé. Elle « peut être la composante d'un portrait » (Molinié).

Sec (style)/ Sécheresse :

On pourrait le définir comme le contraire du style abondant, dans la mesure où il désigne un mode d'écriture qui rejette les ornements du style, l'amplification, le développement de combinatoires figurales trop complexes. Il se caractérise par une brièveté lapidaire, voire laconique, qui ne vise donc pas vraiment la séduction de l'auditoire. En ce sens, il est plus considéré comme un défaut du style (vice) que comme une qualité. Cependant, si on l'oppose à l'abondance vue sous un jour péjoratif, c'est-à-dire à la grandiloquence et l'emphase, il sera alors assimilé à une modération sobre et donc perçu comme une qualité. C'est en fait le genre de discours dans lequel il apparaît qui déterminera le jugement esthétique d'appréciation ou de rejet, selon que ce style soit ou non approprié à la situation.

Sentence:

La sentence est une figure représentée par une formule à valeur générale (sorte d'aphorisme), assez lapidaire et souvent moralisante. Elle apparaît dans l'enthymème, qui est un syllogisme raccourci, et permet d'exposer ou de résumer brièvement la situation au moyen d'un proverbe, d'une maxime. Elle est généralement bien accueillie par l'auditoire car censée être l'émanation d'une certaine sagesse, populaire ou philosophique.

Spécification:

Cette figure est un des ressorts de l'amplification. Elle est donc au service du développement d'un thème. Selon Molinié, elle peut prendre la forme d'une *métonymie* (« quand on développe les attributs de ce dont on parle ») ou d'une *synecdoque*, ce qui la rapproche de l'opération de décomposition sémique. Partant d'un hyperonyme, elle peut aussi en proposer une modulation définitoire de type hyponymique, en pratiquant un développement ou une énumération approfondie des espèces liées au genre initial évoqué par le thème.

Sublime (style):

Le style sublime est l'équivalent du style élevé ou grand style. Il reprend donc ses caractérisations formelles d'élégance souveraine, de gravité et d'aptitude à émouvoir l'auditoire, à le toucher.

Sublime:

Le Sublime en tant que catégorie ontologique ou esthétique n'est pas analogique au style sublime. Il peut en reprendre certaines catégories, comme les termes nobles, un certain mode d'amplification, le choix de figures telles que la périphrase, l'hyperbole, l'hyperbate. Mais ce qu'il désigne en propre, c'est un état d'enthousiasme, voire d'extase fulgurante qui est plutôt apte à être traduit par une expression condensée, elliptique. Le Sublime est une illumination, et il réfère à un mode superlatif de l'être, de sa morale et de son esthétique.

BIBLIOGRAPHIE

SELECTIVE

BIBLIOGRAPHIE SELECTIVE.

Le classement est effectué par ordre alphabétique. Lorsque le lieu d'édition est Paris, il n'est pas mentionné.

1. DICTIONNAIRES et INDEX.

AQUIEN Michèle et MOLINIE Georges, 1999, **Dictionnaire de Rhétorique et de Poétique**, Le Livre de Poche, Encyclopédies d'aujourd'hui, 753 p.

CADUC Evelyne, 1993, **Index de l'oeuvre poétique de Saint-John Perse**, Champion, Travaux de linguistique quantitative n° 50, 269 p.

DUCROT Oswald et TODOROV Tzvetan, 1972, **Dictionnaire des Sciences du Langage**, Seuil.

DUPRIEZ Bernard, 1983, **Gradus. Les procédés littéraires**. Union générale d'éditions, 541 p.

MORIER Henri, 1975, **Dictionnaire de poétique et de rhétorique...** (2ème éd., augm. et ent. ref.). PUF, 1211 p.

REY Alain, **Dictionnaire historique de la langue française**, Robert, 2 vol.

SCHAEFFER J. M. et DUCROT O., 1995, **Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage**, Seuil.

2.STYLISTIQUE ET RHETORIQUE. LINGUISTIQUE .POETIQUE. METRIQUE.

(Ouvrages et collectifs)

ADAM J. M., 1996, **Eléments de linguistique textuelle. Théorie et pratique de l'analyse textuelle**, Liège, Mardaga, coll. « Philosophie et langage » (1ère éd. 1990).

ADAM J. M., 1999, **Linguistique textuelle. Des genres de discours aux textes**, Nathan.

ARISTOTE, 1990, **Topiques**, Vrin.

« 1980, **La Poétique**, Seuil, coll. « Poétique ». Texte, traduction, notes par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, 465 p.

« 1991, **Rhétorique**, Le Livre de Poche, coll. « *Classiques de la philosophie* », trad. de Ch.-E. Ruelle revue par P.Vanhemelryck. Commentaires de B. Timmermans, introd. de M. Meyer.

AUROUX Sylvain (sous la dir. de), **Histoire des idées linguistiques**, Liège-Bruxelles, Pierre Mardaga éditeur, coll. « *Philosophie et Langage* »; t.I, « La Naissance des métalangages en Orient et en Occident », 1989; T.II, « Le développement de la grammaire occidentale », 1992.

BARTHES Roland, 1985, L'Aventure sémiologique, Le Seuil.

BONHOMME M., 1990, Stylistique et littérature, Neuchâtel, La
Baconnière.

BOWMAN Frank Paul, 1980, Le Discours sur l'éloquence sacrée à
l'époque romantique: rhétorique, apologétique, herméneutique
(1777-1851), Genève: Droz, « *Etudes de philologie et d'histoire* », 95 p.

CHARLES Michel, 1977, Rhétorique de la lecture. Seuil, « *Poétique* »,
297 p.

COHEN Jean, 1966, Structure du langage poétique, Flammarion,
« *Nouvelle Bibliothèque Scientifique* », 231 p.

COMBE Dominique, 1989, Poésie et récit. Une rhétorique des genres.
J. Corti, publié avec le concours du CNRS.

COMBE Dominique, 1992, Les genres littéraires, Hachette.

COMPAGNON Antoine, 1979, La seconde main, ou le travail de la
citation. Seuil et Cérès Editions, vol. 1 et 2

DECLERCQ G., 1995, L'Art d'argumenter. Structures rhétoriques
et littéraires, Editions Universitaires.

DELOFFRE Frédéric, 1970, Stylistique et poétique françaises, SEDES.

DUMARSAIS César, 1977, Traité des tropes, Ed. Le Nouveau Commerce, (éd. orig.: 1730).

FONTANIER Pierre, 1968, Les Figures du discours. Introd. par G. Genette. Flammarion, 507 p.

FOYARD Jean, 1991, Stylistique et genres littéraires. Dijon: Editions universitaires de Bourgogne. Alei, pp. 103-118 (Publications de l'Université de Bourgogne, LXX)

FRIEDRICH Hugo, 1976, Structures de la poésie moderne, trad. fr. Denoel Gonthier, coll. « Médiations ».

FUMAROLI Marc, 1980 et 1994, L'Age 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.

GARCIA J.-F. (sous la dir. de), 1989, Rhétorique(s), Presses de l'Univ. de Strasbourg.

GARDES-TAMINE Joëlle, 1992, La Stylistique, A. Colin.

GARDES-TAMINE Joëlle, 1996, La Rhétorique, A. Colin.

GARDES-TAMINE Joëlle et MOLINO Jean, 1982 et 1988, **Introduction à l'analyse de la poésie**, PUF, t.1 et t. 2.

GENETTE Gérard, 1966-1972, **Figures**, 3 vol., Seuil.

GENETTE G., 1991, **Fiction et diction**, Seuil.

GRACIAN Baltazar, 1983, **Arts et figures de l'esprit (Agudeza y arte de ingenio)**, ed. Castalia, coll. « Clasicos Castalia », éd., introd. et notes de Evaristo Correa Calderon, 2 t., 1987, éd. orig.: 1647), trad. et introd. de B. Pelegrin, Seuil.

GRAMMONT Maurice, 1965, **Petit traité de versification française**, A. Colin, coll. « U ».

GRAY Bennison, 1977, **The Grammatical foundations of rhetoric: disc. analysis**. Paris: Mouton.

GROUPE Mu, 1970, **Rhétorique Générale**. Larousse, 207 p.

GROUPE Mu, 1977, **Rhétorique de la poésie: lecture linéaire, lecture tabulaire**. Bruxelles: Ed.Complexe; Paris: diffusion PUF, 299 p. (Réf. à Saint-John Perse pp. 156-157-160-177-185.)

GUIRAUD Pierre, 1953, **Langage et versification d'après l'oeuvre de P. Valéry**, Klincksieck.

GUIRAUD Ch., 1962, La Phrase nominale en grec d'Homère à Euripide, Klincksieck.

HAMBURGER K., 1986, Logique des genres littéraires.

HENRY Albert, 1971, Métonymie et Métaphore, éd. Klincksieck, « *Bibliothèque française et romane* »; série A.

JACQUES Francis, 1979, Dialogiques, recherche sur le dialogue, PUF.

JAUSS H.R., 1978, Pour une esthétique de la réception, Gallimard.

JESPERSEN O., 1971, La Philosophie de la Grammaire, éd. de Minuit.

JOHNSON Barbara, 1980, The Critical Difference: Essays in the Contemporary Rhetoric of Reading. Baltimore, John Hopkins Univ. Press.

KAHN G., 1957, Manières de dire: Eléments de rhétorique. Paris: Crefid.

KIBEDI-VARGA A., 1970, Rhétorique et littérature. Etudes de structures classiques. Paris; Bruxelles; Montréal: Didier, coll. « *Orientations* », 237 p.

KIBEDI-VARGA A., 1989, Discours, Récit, Image, Bruxelles.

KIBEDI-VARGA A., 1962, « A la recherche d'un style baroque dans la poésie française - Poésie et vision du monde », dans GUIRAUD P., ZUMTHOR P., KIBEDI-VARGA A., TANS J. A. G., **Style et Littérature**, Van Goor Zonen, La Haye.

LAMY Bernard, 1937, **La Rhétorique ou l'Art de Parler**, 6ème éd., Augmentée d'un Discours Préliminaire sur son usage, et de ses Réflexions sur l'Art Poétique (Pierre Paupie, La Haye)

LE GUERN Michel, 1972, **Sémantique de la métaphore et de la métonymie**. Larousse, coll. « *Langue et langage* », 126 p.

LE HIR Yves, 1960, **Rhétorique et stylistique de la Pléiade au Parnasse**, PUF.

LONGIN, 1995, **Traité du Sublime**, Le Livre de Poche, « *Bibliothèque classique* », trad. de Boileau, introd. et notes de F. Goyet, 214 p.

LOTE Georges, 1949-51-55, **Histoire du vers français**, Hatier, 3 t.

LYONS John, 1978, **Éléments de sémantique**, trad. fr., Larousse.

MAZALEYRAT Jean, 1983, **Éléments de métrique française**, A. Colin, coll. « *U2* », 232 p. (Réf. à Saint-John Perse: pp. 11-27-163.)

MAZALEYRAT Jean et MOLINIE Georges, 1989, **Vocabulaire de la stylistique**, Paris.

MOLINIE G., 1991, **La Stylistique**, Paris, PUF.

MOLINIE G., 1998, **Sémiostylistique. L'effet de l'art**, PUF.

MOLINIE G. et CAHNE P., 1994, **Qu'est-ce que le style?**, PUF.

MOLINO Jean et TAMINE Joëlle, 1982, **Introduction à l'analyse linguistique de la poésie**, PUF.

NONNENMACHER Georges, 1990, **Du Poème à la Poétique -Un trajet de lecture**, Tunis, Publications de la Faculté des Lettres de la Manouba, 351 p.

PATILLON M., 1990, **Eléments de rhétorique classique**, Nathan Université.

PERELMAN Chaïm, 1977, **L'Empire rhétorique: rhétorique et argumentation**. J. Vrin, 196 p.

PERELMAN Ch. et OLBRECHTS-TYTECA L., 1952, **Rhétorique et philosophie. Pour une théorie de l'argumentation en philosophie**. PUF, « *Bibliothèque de philosophie contemporaine- Histoire de la philosophie générale* », 163 p.

PERELMAN Ch. et OLBRECHTS-TYTECA L., 1976, **Traité de l'argumentation. La nouvelle rhétorique**, Ed. de l'Univ. de Bruxelles, et Vrin.

PINEAU J., 1979, **Le Mouvement rythmique en français**, Klincksieck.

QUIGNARD Pascal, 1997, **Rhétorique spéculative**, Gallimard, coll. « *Folio* », 198 p.

QUINTILIEN, 1933-34, **Institution oratoire (De institutione oratoria)**, texte revu et traduit par Henri Bornecque, Garnier, 4 vol.

REBOUL Olivier, 1984, **La Rhétorique**. PUF, « *Que sais-je?* », 125 p.

REBOUL Olivier, 1991, **Introduction à la rhétorique (Théorie et pratique)**. PUF, 238 p.

Rhétorique à Hérennius (Ad. C. Herennium de ratione dicendi), 1932, (Ouvrage longtemps attribué à Cicéron), texte revu et traduit par Henri Bornecque, Garnier.

RICOEUR Paul, 1975, **La Métaphore vive**, Seuil.

RIFFATERRE M., 1983, **Sémiotique de la Poésie**, Seuil.

ROBRIEUX J.-J., 1993, **Éléments de rhétorique et d'argumentation**, Bordas.

ROUDAUT Jean, 1971, **Poètes et grammairiens au XVIIIème siècle**, éd. Gallimard.

SCHAEFFER J.-M., 1989, Qu'est-ce qu'un genre littéraire? Seuil.

SPITZER L., 1970, Etudes de style, Gallimard.

YATES F., 1975, L'Art de la mémoire, Gallimard.

3. NUMEROS SPECIAUX DE REVUES- COLLOQUES (STYLISTIQUE- RHETORIQUE- POETIQUE)

Numéro spécial de *Communications*, 1970, « *Recherches rhétoriques* », n° 16, Le Seuil, 237 p. [Articles de Jean Cohen, Tzvetan Todorov, Jean Simeray, Claude Bremond, etc.]

Numéro spécial de *Langages*, mars 2000, n° 137, « *Sémiotique du discours et tension rhétorique* » (J.- F. Bordron, J. Fontanille)

Numéro spécial de *Langue française*, 1988, n° 79, « *Rhétorique et littérature* » (Meyer)

Numéro spécial de *Langue française*, Sept. 2002, n° 135, « *La stylistique entre rhétorique et linguistique* ». (B. Combettes, E. S. Karabétian)

Numéro spécial de *Littérature*, 1975, « *Frontières de la rhétorique* » n° 18. Larousse, 127 p. Articles de Pierre Kuentz, Jacques Leenhardt, Claude Desirat, etc.]

Numéro spécial de *Littérature*, 1997, n° 105, « *Questions de style* ». (T. Pavel)

Colloque sur la Rhétorique, 1977, Tours. Paris. Calliope I, éd. par R. Chevallier, Univ. de Tours, Institut d'Etudes latines et Centre de Recherches A. Piganiol. Les Belles Lettres, 1979, 382 p.

Numéro spécial d'*Etudes de lettres*, 1991, « *Relectures de la Rhétorique* », n°4, Oct.-déc., Revue de la Faculté des Lettres, Univ. de Lausanne, 131 p. [En particulier, cf. les articles suivants: Claude Calame, « Quand dire c'est faire voir: l'évidence dans la rhétorique antique. »; Laurent Perrin, « La vérité dans l'exagération. Comment les rhétoriciens voyaient les dessous de l'hyperbole »; Marc Schoeni, « Etude rhétorique du *Nouveau Testament*: réflexions sur le genre épideictique ».]

4. STYLISTIQUE, POETIQUE, RHETORIQUE (ARTICLES, ETUDES, ETC.)

DESBORDES F., 1989, « La rhétorique » dans S. AUROUX, **Histoire des idées linguistiques**, t. I, pp. 162-185.

DOUAY-SOUBLIN F., 1992, « La rhétorique en Europe à travers son enseignement » dans S. AUROUX, **Histoire des idées linguistiques**, t. 2, pp. 467-507.

GARDES-TAMINE Joëlle, 1997, « De l'intérêt stylistique du verbe » dans **Travaux: Le Verbe**, 14, 1997, pp. 202-208 (article en partie consacré à Saint-John Perse)

MOREL Mary-Annick, 1982, « Pour une typologie des figures de rhétorique: points de vue d'hier et d'aujourd'hui », dans *DRLAV* 26 (Revue de linguistique), N° spécial « *Parole multiple. Aspect rhétorique, logique, énonciatif et dialogique* », pp.1- 62 (Publié avec le concours du Centre de recherches de l'université de Paris VIII et de l'ERA CNRS 964)

ROUDAUT Jean, 1959, « Les Logiques Poétiques au XVIIIème siècle », dans *Cahiers du Sud*.

ROUDAUT Jean, 1962, « Les exercices poétiques au XVIIIème siècle », dans *Critique*, Juin 1962.

5. OUVRAGES INTEGRALEMENT CONSACRES A SAINT-JOHN PERSE.

AQUIEN Michèle, 1985, **Saint-John Perse: l'être et le nom.** Seyssel, Ed. du Champ Vallon.

CADUC Evelyne, 1993, **Index de l'oeuvre poétique de Saint-John Perse,** Champion.

CAILLOIS Roger, 1954, **Poétique de Saint-John Perse,** Gallimard.

CAMELIN Colette et GARDES-TAMINE Joëlle, 2002, **La « rhétorique profonde » de Saint-John Perse,** Champion, 241 p.

COSS-HUMBERT Elisabeth, 1993, **Saint-John Perse. Poésie, science de l'être.** (Une lecture ontologique de l'oeuvre de Saint-John Perse), Nancy, Presses Universitaires de Nancy, coll. « *Littérature française* », 553 p.

FAVRE Yves-Alain, 1977, **Saint-John Perse. Le langage et le sacré.** J. Corti, 125 p.

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

GALLAGHER Mary, 1998, **La Créolité de Saint-John Perse,** Gallimard- Nrf, *Cahiers Saint-John Perse* 14, 470 p.

HENRY Albert, 1981, **« Amers » de Saint-John Perse. Une poésie du mouvement.** Ed. revue, Gallimard, Publications de la Fondation Saint-John Perse, 202 p.(1ère éd.: Neuchâtel, Ed. de la Baconnière, 1963.)

HENRY Françoise E. E., 1986, **Saint-Leger Leger traducteur de Pindare.** Publications de la Fondation Saint-John Perse, Gallimard, Nrf, 236 p.

LE GUEN Jean-Michel, 1985, **L'Ordre exploratoire: l' » Anabase »** SEDES, 267 p.

LEVILLAIN Henriette, 1977, **Le Rituel poétique de Saint-John Perse.** Gallimard.

LITTLE Roger, 1984, Etudes sur Saint-John Perse. Klincksieck.

MAYAUX Catherine, 1994, Les « Lettres d'Asie » de Saint-John Perse. Les récrits d'un poète, Fondation Saint-John Perse. Gallimard, 297 p. (Publications de la Fondation Saint-John Perse.)

NOULET Emilie, 1962, Le Nominalisme de Saint-John Perse dans « Amers », bulletin XI, 4 de l'Académie royale de Langue et de Littérature françaises, Palais des académies, Bruxelles.

PARENT Monique, 1960, Saint-John Perse et quelques devanciers. Etudes sur le poème en prose. Klincksieck, 260 p.

PY Liliane, 1990, Saint-John Perse ou la poésie comme acte sacré, Neuchâtel, 217 p.

RIGOLOT Carol, 2001, Forged genealogies: Saint-John Perse's conversations with culture. Chapel Hill, North Carolina Studies in the Romance languages and literatures, 264 p.

SACOTTE Mireille, 1991, Saint-John Perse, Belfond, coll. « *Les Dossiers Belfond* », 341 p.

VAN RUTTEN Pierre M., 1975, Le langage poétique de Saint-John Perse..., The Hague, Paris: Mouton, 248 p.

WINSPUR Steven, 1988, Saint-John Perse and the imaginary reader, Droz.

6. OUVRAGES PARTIELLEMENT CONSACRES A SAINT-JOHN PERSE.

BONNEFOY Yves, 1977, « L'Illumination et l'éloge » dans Le Nuage Rouge. Essai sur la poésie. Mercure de France, pp. 221-234.

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

CASTIN Nicolas, 1998, Sens et sensible en poésie moderne et contemporaine, Paris, PUF, 241p. (« Ecriture »), pp. 157-235.

CHURCHMAN Anne, 1965, « L'Énumération chez Saint-John Perse: à propos d'une page de Vents » dans Honneur à Saint-John Perse...Hommages et témoignages littéraires...Gallimard, pp. 480-488.(Orig. dans *Studies in Modern French Literature, presented to P. M. Mansell Jones*, Manchester, University Press, 1961.)

ELBAZ Shlomo, 1977, Lectures d' « Anabase » de Saint-John Perse: le désert, le désir. Ed. L'Age d'Homme, coll. « *Bibliothèque de littérature comparée* » dirigée par Jean Weisberger et Alain Van Crugten.

GIUSTO Jean-Pierre, 1985, **Le Champ clos de l'écriture: Laforgue, Saint-John Perse, Céline**. Valenciennes: Presses Universitaires 149p.(« *Parcours* »). Etude sur Saint-John Perse: pp. 59-109.

LEVILLAIN Henriette, 1987, **Sur deux versants. La création chez Saint-John Perse**. D'après les versions anglaises de son oeuvre poétique. Publications de la Fondation Saint-John Perse. Librairie José Corti.

MAYAUX Catherine, 1999, « Saint-John Perse et le taoïsme » dans **Littérature et Extrême-Orient, le paysage extrême-oriental, le taoïsme dans la littérature européenne**, textes réunis et présentés par Muriel Detrie. Paris, Honoré Champion, pp. 184-198.

ONIMUS Jean, 1973, « Une poésie de la transcendance » dans **Expérience de la poésie. Saint-John Perse. Henri Michaux. René Char...** Desclée de Brouwer, pp. 24-42.

POULET Georges, 1964, « Saint-John Perse » dans **Études sur le temps humain**, Le Point de départ III, Plon.

RICHARD Jean-Pierre, 1979, « Petite remontée dans un nom-titre » dans **Microlectures**, Editions du Seuil. Réédité à Tunis, Cérès Editions, 1997, pp. 255-267.

RICHARD Jean-Pierre, 1981, « Saint-John Perse » dans **Onze études sur la poésie moderne**, Seuil, (Points: Sagesse, 131), pp. 35-80.

RIGOLOT Carol, 1999, « Saint-John Perse's Oiseaux: from Audubon to Braque and beyond. » in **Resonant themes, literature, history and the arts in nineteenth and twentieth century Europe**: essays in honor of Victor Brombert. Edited by Stirling Haig. Chapel Hill: UNC Department of Romance languages, 1999, pp. 199-213.

SIGANOS André, 1999, **Mythe et écriture: la nostalgie de l'archaïque**. Paris, PUF, pp. 29-36.

7. ETUDES ET ARTICLES CONSACRES A SAINT-JOHN PERSE.

AGOSTI Stefano, 1980, « Instance phatique et construction du poème chez Saint-John Perse » dans *Cahiers Saint-John Perse*, Nrf. Gallimard, n° 3, pp. 73-97.

AGOSTI Stefano, 1984, « Pour une typologie de la métaphore persienne » dans *Cahiers Saint-John Perse* n°7, pp. 89-105.

ALEXANDRE Didier, 2001, « La référence scientifique dans la poésie de Saint-John Perse » dans **Modernité de Saint-John Perse?** Actes du Colloque de Besançon des 14, 15 et 16 mai 1998. Besançon, Presses universitaires franc-comtoises, pp. 173-187.

AQUIEN Michèle, Juin 1985, « Saint-John Perse : le statut du mot » dans *L'Information grammaticale*, pp. 32-35.

AQUIEN Michèle, 1987, « Saint-John Perse et le cratylisme » dans *L'Information Littéraire* 2, mars-avril 1987, pp. 62-67.

AQUIEN Michèle, 1995, « Le Discours de Stockolm: « Poésie » et poésie » dans *Europe*, 799-800, nov.-déc. 95, pp. 147-156 (n° spécial Saint-John Perse).

BAKER Peter, 1998, « Saint-John Perse et le monde entier des choses » dans *Souffle de Perse* n°8, juin 98, pp. 10-17.

BARRE Jean-Luc, « L'amitié du Prince » dans *Revue des deux mondes: Saint-John Perse l'éternel exilé*, n°3, mars 1999, pp. 32-42.

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

BEGUIN Albert, 1950, « Une poésie scandée », *Les Cahiers de la Pléiade*, été-automne 1950.

BENATOUIL Thomas, LEVILLAIN Charles-Edouard, « Le Polisseur de vers: Saint-John Perse et Spinoza », *ibid.*, pp. 95-102.

BERCOT Martine, 1987, « L'Autre Rive selon Baudelaire, Mallarmé et Saint-John Perse » dans **Cent ans de littérature française 1850-1950**. Mélanges offerts à Jacques Robichez, pp. 339-349.

BOUNOURE Gabriel, 1950, « Saint-John Perse et l'ambiguïté poétique », *Les Cahiers de la Pléiade*, été-automne 1950.

BRACHER Nathan, 1989, « Rigueur et ouverture chez Saint-John Perse: Exil IV comme labyrinthe sémiotique » dans *French Forum* 2, May 1989, pp. 187-197.

BURGOS Jean, 2001, « A propos de Sécheresse: note sur la dernière poétique de Saint-John Perse » dans *Modernité de Saint-John Perse? Actes du colloque de Besançon (mai 1998)*. Besançon: Presses univ. franc-comtoises, pp. 164-172.

CADUC Evelyne, 1984, « Des signes dans le silence » dans *Corps écrit* 12, Déc., pp. 168-173.

CASTIN Nicolas, 1995, « Saint-John Perse et les poètes latins: épigraphes et métrique interne » dans *Souffle de Perse*, n° 5-6, Fondation Saint-John Perse, pp. 7-16, (n° spécial colloque international *Saint-John Perse face aux créateurs*, Aix-en-Provence, Univ. de Provence- Fondation Saint-John Perse, 15-17décembre 1994).

COLLIOT Henri, 1979, « Une langue pure et gagée » dans Actes du Colloque « *Mots et savoirs dans l'oeuvre de Saint-John Perse* », Aix-en-Provence. Paris: Champion, pp. 261-268.

COPPOLANI R., 1994, « Introduction à la poésie française du XXème siècle- I. : A partir de quelques oeuvres de quatre poètes contemporains

Saint-John Perse, René Char, Jean Follain et Georges Schehadé » in *L'Ecole des lettres* I, 11, mai 1994, pp. 31-42.

CORZANI Jack, 1987, « Saint-John Perse et la tentation baroque » dans **Saint-John Perse 1. L'Obscure naissance du langage**, « L'Esprit et la lettre poétique » éd. par Daniel Racine, Minard, pp. 171-189.

DAVID A., 1994, « L'Être et le néant en poésie: Mallarmé- Saint-John Perse » in *Etudes*, 3804, avril 1994, pp. 535-543.

ERBA Luciano, 1978, « Ces qualités pures, les perpétuer », dans *Cahiers Saint-John Perse* n° 1, pp. 35-43.

FREDERIC Madeleine, 1978, « La Répétition dans **Amers** de Saint-John Perse. Quelques aspects de son rôle imitatif » dans *Cahiers Saint-John Perse*, tome 1, pp. 123-136.

FREDERIC Madeleine, 1979, « Jeux sémantiques chez Saint-John Perse » dans Actes du colloque « *Mots et savoirs dans l'oeuvre de Saint-John Perse* », Aix-en-Provence. Paris: Champion, pp. 169-178.

FREDERIC Madeleine, 1982, « Arbitraire du signe et remotivation poétique » dans *Cahiers Saint-John Perse* n°5, pp. 109-121.

GALLAGHER Mary, 1998, « La créolité de Saint-John Perse » dans *Cahiers Saint-John Perse* 14, 1998, pp. 19-429

GARDES-TAMINE J., 1994, « De la multiplicité des apparences à l'unité de l'être: le collage chez Saint-John Perse » dans *Cuadernos de filologia francesa*, Càceres, 8, pp. 47-56 (Publication de la Facultad de filosofia y letras, Universidad de Extremadura).

GARDES-TAMINE Joëlle, 1995, « Mots et figures de l'exil chez Saint-John Perse » dans *Oeuvres et critiques*, Tübingen, XX, 1, pp. 233-241 (colloque *L'exil du XVIIème siècle à nos jours*, Marseille, 30 oct. 1993.)

GARDES-TAMINE J., 1995, « Saint-John Perse et les historiens latins. » dans *Souffle de Perse* n°5-6, pp. 17-28, n° spécial colloque international *Saint-John Perse face aux créateurs*, Aix-en-Provence, Univ. de Provence- Fondation Saint-John Perse, 15-17 décembre 1994.

GARDES-TAMINE Joëlle, 1995, « Saint-John Perse et les mots » dans *Europe*, 799-800, nov.-déc. 95, pp.110-118 (n° spécial Saint-John Perse).

GARDES-TAMINE Joëlle, 1999, « *Ces terres jaunes, notre délice...*La Chine dans la constitution de la poétique de Saint-John Perse » dans **Saint-John Perse et la Chine**, Actes de la journée d'études du 9 mai 1997 à Pékin. Pékin: La Chine au présent, 1999.

GASPAR Lorand, 1995, « Qui fut cet homme et quelle sa demeure ... », *ibid.*, pp. 6-15.

GIRARD Alain, 1992, « Rhétorique de la poésie. Poésie de la rhétorique: une étude de Chronique de Saint-John Perse », dans *Souffle de Perse* n° 2, janv., pp. 70-75.

GONTARD Marc, 1979, « Atlantisme et nomination. Le Vocabulaire marin de Saint-John Perse. » dans Actes du Colloque « *Mots et savoirs dans l'oeuvre de Saint-John Perse* », Aix-en-Provence, Univ. de Provence. Paris: Champion, pp. 293-313.

GONTARD Marc, 1979, « La métaphore du texte: écriture et insignifiance dans Neiges de Saint-John Perse », dans *Espaces de Saint-John Perse* 1-2, 1979, pp. 73-86.

GOODHART Lynn, WAGNER Jon, 1999, « Seuils post-sémiotiques dans l'exil de Saint-John Perse » dans *Cargo: Beyond Exile* 17-18, printemps 1999, pp. 207-215. Ed. bilingue angl-fr.

HENRY Albert, 1979, « Questions de terminologie » dans *Cahiers Saint-John Perse* n°2, pp. 147-151.

HENRY Albert, 1984, « Questions de terminologie II », *Cahiers Saint-John Perse* 7, pp. 123-125.

HUTCHINSON Patrick, 1991, « Relire Perse » dans *Détours d'écriture*. « Saint-John Perse ou le métissage », n° spécial, pp. 9-12.

KASSAB-CHARFI Samia, 1997, « Sur une rhétorique du retour dans Chant pour un équinoxe », dans *Souffle de Perse* n° 7, Mai, pp. 38-49.

KASSAB-CHARFI Samia, 2001, « Contribution à une poétique des Lettres d'Asie de Saint-John Perse », Actes du Colloque international « *Modernité de Saint-John Perse?* », CNRS, Centre Jacques-Petit; IUFM de Franche-Comté, Besançon, Mai 1998. Besançon: Presses univ. franc-comtoises, pp.203-217.

KASSAB-CHARFI Samia, 2002, « Amitié du Prince ou la mise à mal de l'éloge », dans *Souffle de Perse* n°10, nov., pp. 59-67.

LADEN Richard A., 1978, « Les Relais du verbe »: Perse's reticular rhetoric. ». Baltimore, London, The John Hopkins University Press, 32 p., photocop. (Extr. de Glyph. John Hopkins textual studies. 4. 1978, pp. 156-188).

LEVILLAIN Henriette, 1989, « Saint-John Perse: de la nomenclature ornithologique au nom poétique » dans « *Les modèles de la création littéraire* », Actes du colloque de l'Univ. de Paris X, pp. 113-126.

LEVILLAIN Henriette, 1995, « L'Obscurité du visible ou le malentendu sur la propriété du mot », dans *Europe*, 799-800, nov.-déc., pp. 119-127.

LITTLE Roger, 1984, « Le Monde et le Verbe dans l'oeuvre de Saint-John Perse » dans Etudes sur Saint-John Perse, Klincksieck, « *Bibliothèque du XXème siècle* », pp. 76-89.

LITTLE Roger, 1987, « Rénovation du drame: « *Les tragédiennes sont venues* » dans *Aporie, la tragédie*, nov. 1987, pp. 7-15.

MARZOUKI Samir, 1999, « L'écho de Saint-John Perse dans le monde arabe » dans *Revue des deux Mondes: Saint-John Perse l'éternel exilé*, n°3, pp. 104-114.

MAYAUX Catherine, 1998, « La forme d'une oeuvre: l'auteur au regard de ses oeuvres complètes » dans Aspects de la critique, colloque des Universités de Birmingham et de Besançon. Besançon, Centre Jacques Petit, CNRS, pp. 118-127.

NYSENHOLC A., 1969, « La phrase nominale dans Amers de Saint-John Perse » dans *Le Français moderne*, Revue de linguistique française, 37ème année, n°3, juillet , pp. 198- 211.

PARENT Monique, 1978, « Vocabulaire technique et caractère poétique du langage dans la poésie de Saint-John Perse » dans *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, Mai-Juin, n° 3, pp. 420-427.

QUIN Hai Ying, 1999, « Saint-John Perse et Segalen: deux poètes mystiques, deux approches de l'absolu » dans Saint-John Perse et la Chine , Actes de la journée d'études du 9 mai 1997 à Pékin, pp. 71-86.

RAYBAUD Antoine, 1979, « Eloge du non savoir ? » dans Actes du colloque « *Mots et savoirs dans l'oeuvre de Saint-John Perse* », Aix-en-

Provence, Univ. de Provence; Paris : Champion, pp. 347-358 (*Espaces de Saint-John Perse*, 2).

RAYBAUD Antoine, 1989, « Du rythme ou l'écriture-opéra de Saint-John Perse », dans *Revue des Lettres Modernes*, « Saint-John Perse et les Arts 2 », pp. 17-27.

RAYBAUD Antoine, 2000, « 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.

RICHARD Jean-Pierre, 1961, « Saint-John Perse, poète de la vivacité », dans *Cahiers du Sud* n° 364, pp. 253-286.

RICHARD Jean-Pierre, 1978, « Paysages de figures » dans *Critique*, Mai , pp. 439-449.

RIEUNEAU Maurice, 1976, « Langage qui fut la poétesse. La Pythie selon Saint-John Perse » dans *Cahiers du XXème siècle*, n°7, pp. 101-114.

RIGOLOT Carol, 1987, « Amers - A la recherche d'une poétique du discours épique » dans Saint-John Perse 1. L'Obscure naissance du langage, « L'esprit et la lettre poétique » éd. par Daniel Racine, Minard, pp. 103-119.

RIGOLOT Carol, 2001, « L'Autobiographie de Saint-John Perse: une chanson de geste moderne » dans *Modernité de Saint-John Perse?*

Actes du Colloque International de Besançon (mai 1998). Besançon: Presses univ. franc-comtoises, pp. 190-202.

RUTTEN Pierre Van, 1974, « Les principes poétiques de Saint-John Perse », Louvain, s. n., 1974 (extr. de « *Les Lettres Romanes* », tome XXVIII, pp. 103-133).

RUTTEN Pierre Van, 1984, « Philosophie du rythme ». Fondation Saint-John Perse, 6 p. (communication inédite présentée lors d'un colloque sur Saint-John Perse à Aix-en-Provence).

RUTTEN Pierre Van, 1987, « Sémiotique de Saint-John Perse », dans **Saint-John Perse 1. L'Obscure naissance du langage**, « L'Esprit et la lettre poétique » éd. par Daniel Racine, Minard, pp. 155-169.

SMALL, Andrew, 1998, « Estivation d'**Oiseaux**: sur l'origine de l'Ordre des **Oiseaux** de Georges Braque et de Saint-John Perse » dans *Souffle de Perse* 8, juin 1998, pp. 67-81.

SUREAU François, 1999, « Une étrange aversion pour les livres » dans *Revue des deux mondes: Saint-John Perse l'éternel exilé*, n°3, mars 1999, pp. 71-78.

URIAN Judith, 2001, « Anatomie du Verbe-qui-s'est-fait-chair dans l'oeuvre de Saint-John Perse face à la tropologie d'Eliot et de Claudel » dans *Graphé* 10, pp. 182-198.

VALETTE Bernard, 1986, « Introduction à la poétique de Saint-John Perse » dans **Analyses et réflexions sur Saint-John Perse: la Nostalgie**, ouvrage collectif. Editions Marketing, pp. 74-78.

VENTRESQUE Renée, 1992, « L'Incurable nostalgie du langage de l'origine », dans *Souffle de Perse* n° 2, janv., pp. 103-109.

WINSPUR Steven, 1981, « **Exil** signifiant: le signifiant en exil » dans Actes du Colloque « *Saint-John Perse et les Etats-Unis* », Aix-en-Provence, Univ. de Provence (Espaces de Saint-John Perse 3), pp.29-51.

WINSPUR Steven, 1981, « Le Signe pur », *Cahiers Saint-John Perse* 4, pp. 43-63.

WINSPUR Steven, 1987, « **Vents** et la rhétorique retournée de Saint-John Perse » dans **Saint-John Perse 1. L'obscur naissance du langage**, Ed. Daniel Racine, Minard, pp. 215-227.

8.OUVRAGES GENERAUX:

ALBERT-LASARD Lou, 1953, **Une Image de Rilke**, Mercure de France, 251 p.

ANTOINE Régis, 1998, **Rayonnants écrivains de la Caraïbe:** anthologie et analyses. Paris- Pointe à Pitre, Maisonneuve et Larose Servedit.

BAUDELAIRE Charles, 1975, **Oeuvres Complètes**. Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, vol. I et II, Gallimard, La Pléiade.

BENJAMIN Walter, **Correspondance** (1910-1928). Tome 1. Ed. Aubier-Montaigne. Edition établie et annotée par Gershom Scholem et Théodor W. Adorno.

BLANCHOT Maurice, 1955, **L'Espace littéraire**, Gallimard.

BOSSUET, 1936, **Oraisons funèbres, Panégyriques**. Texte établi et annoté par Bernard Velat, Gallimard, La Pléiade.

CARRIERE J. C., 1993, **La littérature gréco-romaine : Anthologie historique**. Nathan.

CHAR René, 1962, **La Parole en Archipel**, Gallimard.

CICERON, 1924, **Divisions de l'art oratoire** et **Topiques**, Les Belles Lettres, texte établi et traduit par H. Bornecque.

DE BRUYNE Edgar, 1998, **Etudes d'esthétique médiévale**, vol. 1 et 2, Albin Michel, Bibliothèque de « *L'Evolution de l'Humanité* », 1ère éd.: 1946.

DELON Michel, 1997, **Anthologie de la poésie française du XVIIIème siècle**, Gallimard, coll. « *Poésie* », 498 p.

DIXON P., 1971, Rhétorique, Methuen and Co. Ltd., (cité par H. Levillain, Le Rituel Poétique de Saint-John Perse.)

DÛSS R. P., 1987, Flore phanérogamique des Antilles françaises, Macon, Protat Frères.

Harmonies universelles, publ. sous le haut patronage de l'Union pour la Conservation de la Nature, sous la dir. d'Albert Plecy, Gilbert Paintendre et Jean Abegg, 1962, 2 vol.

LAUTREAMONT. Germain NOUVEAU, 1970, Oeuvres complètes. Textes établis, présentés et annotés par Pierre-Olivier Walzer, Gallimard, La Pléiade.

MALLARME Stéphane, 1945, Oeuvres Complètes, La Pléiade.

MAXENCE Jean-Luc, 1999, Anthologie de la poésie mystique contemporaine, Paris, Presses de la Renaissance, 441 p. (Chronique III, pp. 275-277)

MOUNIN Georges, 1946, Avez-vous lu Char?, Gallimard.

NORA Pierre, Les lieux de mémoire, 3 tomes.

PINDARE, Les Odes, éd. Alain Cluny.

ROUSSET Jean, 1961, Anthologie de la poésie baroque française, A. Colin, 2 vol.

SEGALEN Victor, 1982, Stèles, Mercure de France, éd. critique, commentée et augmentée de plusieurs inédits, établie par Henry Bouillier, 313 p.

VALERY Paul, 1974, Cahiers I et II, Gallimard, La Pléiade.

9. THESES ET MEMOIRES.

BANNOUR Abderrazak, 1991, Rhétorique des attitudes propositionnelles (De la nature du signe aux frontières du sens), Publications de la Faculté des Lettres de la Manouba, coll. Linguistique et logique, 2 tomes.

CHEHAB May, 1999, Saint-John Perse et la Grèce, Aix-en-Provence, mai 1999, 457 p. (Thèse de Doctorat d'Etat: Lettres et Arts. Univ. de Prov.)

DESSONS Gérard, 1988, Rythmique de Saint-John Perse, Paris, 823 p. (Thèse de Doctorat: Univ. de Paris VIII).

JURANVILLE-AQUIEN Michèle, 1983, Le Statut du Mot dans l'oeuvre poétique de Saint-John Perse. Paris, 321 p. (Thèse de 3ème Cycle, Paris IV-Sorbonne).

RADHOUANE Nabil, 1985, Le rythme dans l'oeuvre poétique de Saint-John Perse, étudié dans Anabase, Exil, Vents et Amers. Tunis, 338 p. (Thèse de troisième cycle).

RADHOUANE Nabil, 1998, La Syntaxe dans l'oeuvre poétique de Saint-John Perse, Univ. de Tunis I, 2 tomes (Thèse d'Etat).

10. DICTIONNAIRES DE SAINT-JOHN PERSE:

Voici la liste des dictionnaires que possédait Saint-John Perse et qui se trouvent actuellement conservés dans le fonds de la Fondation Saint-John Perse à Aix-en-Provence (répertoriés dans le catalogue de sa bibliothèque personnelle). Nous reproduisons cette liste en l'état, telle que le chercheur peut la consulter dans le catalogue, de même que nous en respectons la classification. A chaque fois que l'ouvrage était annoté, nous avons cru bon de le mentionner:

1. QUICHERAT (L.): Thesaurus poeticus linguae latinae ou Dictionnaire prosodique et poétique de la langue latine contenant tous les mots employés dans les ouvrages ou les fragments qui nous restent des poètes latins. 2ème éd. 3ème tirage. Librairie Hachette et Cie. Paris. 1881.

2. BEAUJAN (A.): Dictionnaire de la langue française abrégé du dictionnaire de E. Littré de l'Académie française. Librairie Hachette et Cie.

3. Nouveau Petit Larousse illustré: Dictionnaire encyclopédique. Ed. spéciale réalisée pour les 50 ans de l'ouvrage de Claude et Paul Angé, refondue et augmentée par E. Gillon, J.-P. Hollier, J. Ibos-Augé, C.

Moreau, J.-C. Moreau. 161ème édition. Librairie Larousse. Paris 1952 (Annoté par Saint-John Perse).

4. **Nouveau Petit Larousse**. Librairie Larousse. Paris 1971 (Annoté par Saint-John Perse).

5. **Petit Larousse illustré**. Librairie Larousse. Paris 1973.

6. ROBERT (Paul): **Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française**. Société du nouveau Littré, le Robert. Paris: 1967. (Rares annotations de Saint-John Perse).

7. MAQUET (Charles): **Dictionnaire analogique. Répertoire moderne des mots par les idées, des idées par les mots d'après les principes de Pierre Boissière**. Librairie Larousse. Paris 1971. (Annoté par Saint-John Perse).

8. BRACHET (A.), DUSSOUCHET (J.): **Nouveau cours de grammaire française** conforme au programme du 28 janv. 1890 à l'usage de l'enseignement secondaire, cours supérieur, 5ème éd. Librairie Hachette et Cie, Paris 1893. (Annoté par Saint-John Perse. Mention « A. Léger. 3ème classique » sur couv.).

9. NYROP (K. R.): **Grammaire historique de la langue française**. 3ème éd. Revue et augmentée. Alphonse Picard et fils. Paris : 1914 (5vol.).

10. CHATELAIN (E.): **Lexique latin-français à l'usage des candidats du baccalauréat ès-lettres.** 4ème éd. Librairie Hachette et Cie. Paris: 1890. (Annoté par Saint-John Perse).

11. CHATELAIN (E.): **Dictionnaire latin-français** par L. Quicherat et A. Daveluy. Nouvelle éd. révisée, corrigée et augmentée par Emile Chatelain. 42ème éd. revue et corrigée. Librairie Hachette et Cie. Paris: 1895.

12. CROISSET (A.), PETITJEAN (J.): **Abrégé de grammaire grecque rédigée conformément aux programmes du 28 janv. 1890.** 4ème éd. revue, corrigée et augmentée d'un appendice sur les dialectes et d'index alphabétique. Librairie Hachette et Cie. Paris: 1897. (Annoté par Saint-John Perse).

13. CHASSANG (A.): **Dictionnaire grec-français** rédigé sur un plan nouveau. Garnier frères. Paris (non daté).

14. BELLOWS (John): **Dictionary of French and English, English and French** compiled by John Bellows. 3rd ed. Longmans green and Company, 1916. London: 1916.

15. ELWALL (A.): **Petit dictionnaire anglais-français et français-anglais à l'usage des cours élémentaires.** 40èd. suivie d'un appendice de mots nouveaux et d'acceptions nouvelles. Librairie Delagrave. Librairie Delalain. Paris: 1924.

16. MAC LAUGHLIN (J.): **New Vocabulary containing all the usual words with their pronunciation figured: English-French.** Garnier frères. Paris (1909?).

17. **The concise Oxford dictionary of current english** adapted by H. W. Fowler and F. G. FOWLER. Authors of **The King's English** from the Oxford dictionary. Clarendon Press. Oxford: 1924.

18. **The concise Oxford dictionary of current english** adapted by H. W. Fowler and F. G. Fowler authors of **The King's English** from the Oxford Dictionary. Clarendon Press. Oxford: 1925

19. GASC (F.E.A.): **A dictionary of the french and english languages.** 17th ed. with supplement containing nearly 4000 new words and meanings. G. Bell and sons LTD. London: 1913.

20. **A french and english dictionary** compiled from the best authorities of both languages by Professors de Lolme and Wallace, and Henry Bridgeman, revised, corrected and considerably enlarged by Professor E. Roubaud. Cassel and Company limited. London- Paris- Melbourne (1881?).

21. SALVA (D. V.): **Nuevo diccionario Frances-Espanol y Espanol-Frances.** Vigésima septima edicion. Garnier frères. Paris: 1901.

22. LAROUSSE (P.): **Grand dictionnaire universel du XIX ème siècle.** Administration du grand dictionnaire universel. Paris: 1866 (18 vol.).

23. LITTRE (E.): Dictionnaire de la langue française. Librairie Hachette et Cie. Paris: 1889. (5 tomes).

11. OUVRAGES, ETUDES, ARTICLES ET DOCUMENTS CONSULTES DANS LES ARCHIVES PERSONNELLES DE SAINT-JOHN PERSE (ANNOTES PAR L'AUTEUR).

OUVRAGES :

BRUNEAU Ch., 1958, Petite histoire de la langue française. (De la Révolution à nos jours), 2 vol. A.Colin.

FOWLIE Wallace, 1965, André Gide. His Life and Art, printed in the USA, The Macmillan Company, N.-York / Collier-Macmillan Canada LTD, Toronto, Ontario.

FUMET Stanislas, 1958, Claudé, Gallimard, coll. « *La Bibliothèque idéale* ».

GHYKA Matila C., 1931, Le Nombre d'Or. Rites et rythmes pythagoriciens dans le développement de la civilisation occidentale. T. II Les Rites, Nrf, Librairie Gallimard, 189 p.

GHYKA Matila C., 1949, Sortilèges du verbe, Gallimard, Nrf, 9ème éd., Préface de Léon-Paul Fargue.

GIBRAN Khalil Gibran, 1926, Le Prophète, Ed. du Sagittaire; trad. de Madeline Mason-Manheim, coll. *Les Cahiers nouveaux* n° 18, 122 p.

HALLAJ Al-Husayn Ibn Mansour, 1913, **Kitab Al Tawasin**. Commentaire, introduction et notes par Louis Massignon, Ed. Librairie orientaliste Paul Geuthner, 220 p. (Oeuvre sur le sens ésotérique des lettres).

NOULET Emilie, 1953, **Le Premier visage de Rimbaud**. Palais des Académies, (Académie Royale de Langue et de Littérature Françaises de Belgique), Bruxelles.

PEYRE Henri, 1951, **Connaissance de Baudelaire**, J. Corti (dédiacé à Alexis Léger).

RAU Greta, 1957, **René Char ou la poésie accrue**, J. Corti (dédiacé par l'auteur à Saint-John Perse)

ARTICLES - ETUDES:

EIGELDINGER Marc, 1959, « Image et métamorphose » in *Le Gyroscope* (Revue), n°1, Albi,(coupure de presse).

HENRY Albert, 1977, **Automne**. Etudes de philologie, de linguistique et de stylistique rassemblées et publiées par des collègues, des élèves et des amis de l'auteur. Duculot, (vol. pub. en hommage à A. Henry). Ce volume comporte en particulier : « Les **Images à Crusoe** et la méthode philologique », pp. 241-261. « Servitudes de l'écrit et construction poétique dans **Amitié du Prince** », pp. 263-270.

JALLAT Jeannine, 1975, « Valéry et les figures de rhétorique » dans *Cahiers Paul Valéry I. « Poétique et poésie »*, Gallimard, pp. 151-185.

JALOUX Edmond, Compte-rendu de **De Baudelaire au Surréalisme. Essai sur le mouvement poétique contemporain**, par Marcel RAYMOND (Ed. Corrêa), in *Les Nouvelles Littéraires*, 11 Nov. 1933, rubrique « *L'Esprit des livres* ».

JOUFFROY Alain, « Cerner l'incernable »(sans date).

MAULNIER Thierry, « Le poème et le rythme » (coupure dont l'origine est inconnue).

PAZ Octavio, 1960, « La Consécration de l'instant », (Fragment tiré de **L'Arc et la Lyre - El Arco y la Lira** - d'Octavio Paz, Mexico, 1956), dans *Arguments*, 3ème trim. 1960.

TODOROV Tzvetan, 1975, « La « Poétique » de Valéry », dans *Cahiers Paul Valéry I. « Poétique et poésie »*, Gallimard, pp. 125-132.

VIGEE Claude, « Métamorphoses de la poésie moderne » dans *Cahiers du Sud*.

TABLE DES MATIERES

Remerciements.....	2
INTRODUCTION.....	5
PREMIERE PARTIE : LA RELATION RHETORIQUE : PRATIQUE ET DISTANCIATION.....	28
CHAPITRE PREMIER : PROBLEMATIQUE DE L'ENJEU RHETORIQUE EN POESIE.....	29
I/ Quelle réception pour le texte persien ?.....	29
A/ Le poète et la rhétorique : une singulière relation.....	31
B/ Positionnement de l'auteur par rapport à ses prédécesseurs et à lui- même.....	35
II/ La rhétorique : Grandeur et décadence.....	47
A/ Le rôle de la rhétorique dans la perception du texte persien.....	50
B/ Présentation du corpus.....	52
CHAPITRE II : LES PÔLES RHETORIQUES : PERTINENCE ET LIMITES DU MODELE.....	56
I/ L'Invention.....	58
A/ Les différents lieux.....	67
II/La Disposition.....	70
III/ L'Elocution.....	86
A/ Figures et expression chez Saint-John Perse.....	88
B/ L'élocution selon Saint-John Perse : une variation autour du mot approprié ?.....	92
C/ Les figures dans l'élocution.....	100
IV/ L'Action.....	120
V/ La Mémoire.....	128
VI/ L'Eloquence.....	140
CHAPITRE III : RHETORIQUE ET POESIE : LES ENJEUX D'UNE LIAISON DANGEREUSE.....	153
I / Radioscopie d'une relation : vers une réhabilitation du lien.....	153
II / La Poésie descriptive.....	169
A/ Poésie descriptive et éloge de la nature.....	175
III / Décrire le Divers : une modalité de la poésie persienne.....	182
A/ L'exercice rhétorique et esthétique d' <u>Oiseaux</u>	184

B/ L'orateur – naturaliste : L'alliance du *docere* et du *placere*.....195

DEUXIEME PARTIE : DU LEXIQUE TECHNIQUE A L'AMPLIFICATION RHETORIQUE : LES FONDEMENTS DE LA CONSTRUCTION TEXTUELLE CHEZ SAINT-JOHN PERSE.....217

CHAPITRE PREMIER : LES PRATIQUES LEXICALES DANS LA POESIE PERSIENNE.....218

I / L'exigence du mot : le poète-généalogiste et nomenclateur.....221

II / Les composantes techniques du lexique chez Saint-John Perse.....228

A / Les sources livresques.....234

B / Décontextualisation et réinsertion poétique du lexique.....237

C/ Mots techniques et problématique du référent : « l'empire des choses vraies ».....242

D/ L'onomatopée.....246

E / Propriété lexicale et motivation sémiotique.....253

F/ Propriété et étymologisme.....260

G/ Le *lexicaire* : au croisement du scientifique et du poétique.....266

H/ Prélèvement lexical et art de la contrainte.....277

I / La réappropriation lexicale et verbale chez Saint-John Perse et Lautréamont.....284

III / Le marqueur aléthique.....293

A/ Vérité poétique et vérité scientifique : quelle dialectique ?.....310

B/ Saint-John Perse, poète scientifique ?.....315

CHAPITRE II : UNE RHETORIQUE DE L'AMPLIFICATION.....326

I / Le maillage amplificateur.....329

A/ La technique d'amplification lexicale.....336

B / Les modes syntaxiques d'amplification.....341

C / De l'expansion à la période.....359

b/ La période.....369

c/ Style périodique et style coupé.....373

II/ Le travail de l'amplification : de la structuration syntactico-rythmique à l'exercice rhétorique.....386

A / La progression textuelle.....390

B / L'art de l'amplification : un exercice rhétorique.....403

C / La chrie et la spécification : Des exercices rhétoriques à la naissance du style.....408

III / Le sens du texte-« table d'abondance ».....422

A / Perse palinodique ou l'art de se rétracter.....422

B/ L'amplification ou le jeu périphrastique.....426

C / Le sens de l'amplitude.....	436
CHAPITRE III : LA POLYPHONIE . UNE CHAÎNE ENONCIATIVE.....	447
I / Un « Dialogue des Orateurs ».....	447
II / La multiplication des instances énonciatives.....	457
III / La variation de l' <i>ethos</i> à travers la polyphonie.....	462
CHAPITRE IV : PRAGMATIQUE DE LA POESIE PERSIENNE.....	472
I / La fonction interlocutoire dans le poème.....	473
II / La visée illocutoire.....	485
III / Les situations de phaticité.....	491
IV / Rhétorique de l'effet.....	508
V / Rituel de l'énonciation et oralité.....	510
TROISIEME PARTIE : DE LA RHETORIQUE DE L'OUTRANCE A LA POETIQUE DE LA CONTRACTION.....	523
CHAPITRE PREMIER : POESIE PERSIENNE ET GENRE EPIDICTIQUE : L'ECRITURE DE L'ELOGE	525
I / L'épidictique en régime poétique.....	525
A / Présence du genre épidictique.....	525
B / L'éloge, un rituel de l'écriture persienne.....	529
C / Fondements et éthique de l'épidictique.....	538
D / La démesure de la poésie encomiastique.....	549
E / Hyperbole et paradoxe : une combinaison rhétorique persienne.....	555
II / L'élaboration de l'éloge dans les <i>Hommages</i> de Saint-John Perse.....	569
A / Les raisons de l'éloge.....	575
B / De l'éloge de l'homme à l'éloge des mots : une apologie du langage.....	584
C / Les images de l'éloge.....	597
D / De la scansion répétitive au culte du paradoxe.....	606
E / Le paradoxe, une figure-qualité consubstantielle à l'éloge persien.....	612
F / L'éloge : un exercice de mise en valeur de l' <i>ethos</i> du laudateur.....	618
CHAPITRE II : SUBLIME STYLISTIQUE ET SUBLIME ONTOLOGIQUE.....	626
I / Sublime et style.....	626
A / Le grand style comme constante stylistique.....	628
B / Grand style et hyperbole.....	635
II / Y a-t-il une ontologie du style sublime ?.....	639
A / Le Sublime comme sommet ontologique.....	646
B / l' <i>Ethos</i> persien : le profil de l'Autorité.....	658
CHAPITRE III : D'UN ASIANISME EFFECTIF A UN ATTICISME IDEAL : LE LITIGE RHETORIQUE.....	675

I / Dialectique de l'asian et de l'attique.....	676
A / Style asian et style attique.....	676
B / L'asianisme persien.....	682
II / La recherche d'un équilibre : <i>Chant pour un équinoxe</i>	687
A/ Recherche des proportions et nombre d'or.....	693
B / L'équilibre des figures.....	703
C / Du gonflement à l'épure : une anabase vers la sécheresse.....	714
CONCLUSION	725
GLOSSAIRE	739
BIBLIOGRAPHIE SELECTIVE	755
INDEX EN ANNEXE	