

Le Discours de Stockholm : Poésie et poésie¹

Michèle Aquien
Université Paris XII-Val de Marne

C'est dès l'édition de la *N.R.F.* Gallimard en février 1961, soit deux mois après l'avoir prononcée, que le poète intitule son allocution du Nobel *Poésie*. Ce titre inspire deux réflexions et révèle deux orientations : d'une part il se réfère au sujet même du discours, à savoir la poésie, et son rôle humain dans le monde d'aujourd'hui, d'autre part il peut aussi renvoyer au sens que le mot a développé depuis le XV^e siècle en désignant le texte, ce qui ferait de ce discours un poème. Et en effet, une des impressions premières à la lecture de l'allocution au Nobel est celle d'une poétisation poussée de la prose, d'une mise en œuvre suffisamment intense pour poser la question du statut de ce discours.

On y retrouve en effet nombre de procédés qui caractérisent la poésie de Saint-John Perse.

La présentation graphique que le poète a fini par adopter pour la version imprimée de son texte² manifeste le désir d'une forme spécifique, à la fois cyclique et marquée d'une certaine régularité. Dès les premiers brouillons, le paragraphe d'ouverture et le paragraphe final se répondent et se détachent par leur particulière brièveté. Dans son état actuel, le discours se présente sous la forme de quatorze paragraphes d'abord croissants, en particulier pour les trois premiers qui constituent l'exorde. Les paragraphes centraux comportent en moyenne entre 13 et 17 lignes (calibrage de l'édition de la Pléiade), avec des minima à 6 (§ 11) ou 9 lignes (§ 13), et des émergences à 20 (§ 8) et 23 lignes (§ 5). Ce découpage a été l'objet de longs tâtonnements pour le poète : dans les manuscrits, et même dans le dactylogramme, les § 5 et 6 sont d'un seul tenant (environ 36 lignes), il en va de même pour les § 8 et 9 (en tout 33 lignes), les § 10 et 11 (à peu près 19 lignes) et les § 12 et 13 (26 lignes environ). Il y a donc une évidente volonté du poète, au moment de publier l'allocution, de lui donner une forme où les paragraphes centraux s'équilibrent globalement. Ajoutons à cela que, pour cette première publication par Gallimard, il instaure les blancs entre les paragraphes, et adopte les caractères italiques qu'il a toujours particulièrement prisés pour ses poèmes.

Ce type de mise en page avec des paragraphes isolés grammaticalement les uns des autres et typographiquement par des blancs se retrouve dans certaines unités de l'œuvre poétique de Saint-John Perse. Il l'a utilisée dans "Pluies" VII, qui est un discours (présence constante de guillemets) en forme de chant,

un chant des hommes pour qui passe, un chant du large pour qui veille [...]

¹ [Première publication dans la revue *Europe*, n° 799-800 consacré à Saint-John Perse, novembre-décembre 1995, Mireille Sacotte et Henriette Levillain éd., p. 147-156. Texte revu par l'auteur.]

² Je remercie la Fondation Saint-John Perse qui m'a permis de consulter librement les manuscrits et dactylogrammes du discours du Nobel. Il y a quatre états de brouillons de la main du poète, qu'il a lui-même appelés A, B C et D [cotés MSD-PO 1 à 4] ; la photocopie du manuscrit déposé à Stockholm ; un dactylogramme sans aucune rature ; un autre dactylogramme, intitulé "manus 13" qui a certainement servi à établir le compte-rendu du Banquet du Nobel ; les épreuves de la *N.R.F.* Gallimard de février 1961 ; enfin les épreuves du hors-série de la Fondation Bollingen du 28 mars 1961 corrigées par le poète. Aucun travail d'établissement critique n'ayant été encore fait, l'ordre chronologique exact de ces documents ne peut être que celui d'une estimation, et c'est pour l'instant celui de cette rapide énumération.

également dans *Amers* "Invocation" 5 où le poète explique la naissance en lui du poème sur la mer. C'est la mise en page de *Chronique* dans son entier, qui est un discours (présence constante de guillemets) au *Grand âge*, et c'est celle qu'il utilisera en 1962 pour *Oiseaux*.

Tous ces paragraphes de l'allocution au Nobel sont entièrement scandés par groupes rythmiques aisément identifiables. Ainsi le § 1 est formé de trois groupes croissants :

J'ai accepté pour la poésie (9) l'hommage qui lui est ici rendu (10), et que j'ai hâte de lui restituer (11).

Dans les cinq paragraphes suivants, les groupements rythmiques sont également très variés, pairs ou impairs, avec des cadences qui soulignent les effets rhétoriques, et des clausules recherchées, comme l'alexandrin au sens large pour le § 2 (*sans les applications pratiques de la science*) et le § 3 (*et seuls leurs modes d'investigation différent*), ou les alexandrins emboîtés à la fin du § 4 :

[...] *l'instrument poétiqu(e) (6) pour aussi légitim(e) (6) que l'instrument logiqu(e) (6).*

À partir du § 7, la montée de l'émotion dans l'éloge de la poésie se fait de plus en plus sentir, et ce sont les rythmes pairs qui l'emportent très largement, en particulier les alexandrins. On notera que dans les manuscrits, ils correspondent aux expressions qui lui sont venues de prime abord et qu'il n'a pas retouchées, ou dans de très rares cas. Les plus classiques (à la diérèse éventuelle près) sont ceux où s'exprime une idée dont le poète souligne la grandeur :

*Le poète existait dans l'homme des cavernes (§ 7)
mais n'en fait point sa fin ni sa seule pâture (§ 8)
Son expression toujours s'est interdit l'obscur (§ 9)
avec la permanence et l'unité de l'Être (§ 10)
n'éclairait qu'un instant du très long thème en cours (§ 10)
Car l'heure est grande et neuve, où se saisir à neuf (§ 11)
Mais rien non plus ne garde forme ni mesure (§ 12)
Au poète indivis d'attester parmi nous (début du § 13)*

Ils sont souvent marqués d'apocopes – en plus de l'apocope normale de fin de groupement -, ce qui correspond à la diction même du poète³ :

[...] *quand les Porteus(e)s de pain de l'antique cortèg(e)* (§ 7)

On retrouve également à l'intérieur de ces paragraphes les alexandrins emboîtés, grâce à une suite de trois fois 6 syllabes :

Rien n'y peut advenir / qui par nature excèd(e) / la mesure de l'homm(e) (§ 10)

(Dans les deux derniers groupements figurent deux mots homéotéleutes, *nature* et *mesure*).

"Ne crains pas ni ne dout(e) / car le doute est stérile / et la crainte est servil(e) ... " (§ 12)

(Ici, on pourrait presque parler de paronomase entre *stérile* et *servile*).

Il n'est rien de vivant / qui de néant procéd(e), / ni de néant s'éprenn(e). (§ 12)

(Cette phrase est de plus scandée par un certain nombre de sonorités récurrentes : le /*ũ*/ de *vivant* et *néant* (2 fois), le /*pr*/ de *procède* et de *s'éprenne*).

Des phrases entières sont encadrées par des alexandrins :

³ Il existe un enregistrement du *Discours* du Nobel, disponible à la Fondation Saint-John Perse.

Se refusant à dissocier l'art de la vie (alexandrin ternaire) ni de l'amour la connaissance (8) elle est action, elle est passion, elle est puissanc(e) (alex. tern.) et novation toujours qui déplace les born(e)s (alexandrin).

(§ 8)

Ce même § 8 se termine par une suite de trois fois 12 :

L'amour est son foyer, l'insoumission sa loi, / et son lieu est partout, dans l'anticipation. / Ell(e) ne se veut jamais absence ni refus.

Le paragraphe suivant rebondit sur le même rythme, avec deux apocopes :

Ell(e) n'attend rien pourtant des avantag(e)s du siècle(e)

Le rythme octosyllabique est lui aussi très largement représenté. On le trouve ainsi quatre fois de suite pour égrener les compléments du verbe *embrasser* dans une phrase du § 9 que le poète prononce de manière extrêmement solennelle et très ralentie,

tout le passé et l'avenir, / l'humain avec le surhumain, / et tout l'espace planétair(e) / avec l'espace universel.

On remarquera la répétition de la sonorité /as/ qui lie ensemble les mots importants de cette phrase : *embrasse, passé, espace* (deux fois)⁴. Cette même suite rythmique conclut le § 13, en une clausule elle aussi solennelle et pleine d'émotion :

Face à l'énergie nucléair(e) / la lampe d'argil(e) du poèt(e) / suffira-t-elle à son propos ? / – Oui, si d'argil(e) se souvient l'homm(e).

Comme dans sa poésie, les suites 6/8 ou 8/6 sont fréquentes, ainsi dans cette phrase du § 7 :

Quand les mythologies s'effondr(e)nt (8), c'est dans la poésie (6) que trouv(e) refuge le divin (8) ; peut-être même son relais (8).

Le rythme 6/8 ouvre par deux fois le § 8 :

Fierté de l'homme en march(e) (6) sous sa charge d'éternité ! (8) Fierté de l'homme en march(e) (6) sous son fardeau d'humanité ! (8)

Il ferme le § 10 :

Poète est celui-là (6) qui rompt pour nous l'accoutumanc(e) (8).

et l'inverse clôt le § 11 :

Et à qui donc céderions-nous (8) l'honneur de notre temps ? ... (6)

après avoir scandé une phrase du même § 11 :

Et rien du drame de son temps (8) ne lui est étranger (6).

Le rythme 6 est souvent utilisé soit en début de phrase (*Poète est celui-là*, § 10) soit à la fin (*ell(e)s ne font que muer*, § 10), soit encore pour ouvrir un paragraphe : "*Ne crains pas*", dit l'*Histoir(e)* (§ 12).

Un autre groupe rythmique fréquent dans ce discours comme dans les poèmes de Saint-John Perse est le décasyllabe : *et du mystère où baigne l'être humain* (§ 9).

Ces rythmes pairs peuvent être associés en une cadence mineure, comme dans ce début de phrase où ils sont en quelque sorte concentriques :

Les pires boul(e)versements de l'histoir(e) (10) ne sont que rythmes saisonniers (8) dans un plus vaste cycl(e) (6) ...

⁴ Le poète a très longuement remanié cette fin de phrase, dont les éléments sont plus ou moins interchangeables.

Comme on a pu s'en apercevoir déjà dans ces quelques exemples, les sonorités sont elles aussi l'objet d'une très grande attention dans ce discours, et leur récurrence est bien souvent remarquable. Dans le plus simple des cas, assonances et allitérations assurent l'unité des groupements grammaticaux et rythmiques, ainsi dans la phrase initiale :

/p/ pour le premier groupement : *J'ai accepté pour la poésie.*

/i/ pour le second, reprenant le /i/ final du mot *poésie* : *l'hommage qui lui est ici rendu,*

/t/ pour le troisième : *et que j'ai hâte de lui restituer.*

Dans la suite de deux phrases courtes qui vient après les deux interrogatives du § 5, on s'aperçoit que chacune forme un hémistiche d'alexandrin, avec un jeu de bilabiales qui lui est propre, sourde pour la première, nasale pour la seconde :

La réponse n'import(e). // Le mystère est commun.

Le facteur de cohésion peut être l'assonance ; ainsi la voyelle /â/ dans l'alexandrin apocopé qui ouvre le § 9 :

Ell(e) n'attend rien pourtant des avantag(e)s du siècle(e).

Une même matrice phonique peut se trouver répétée de manière symétrique dans chaque mesure d'un même groupe rythmique. Il en va ainsi dans cet octosyllabe du § 10 :

Une même loi (/n m a/) // *d'harmonie* (/a m n/).

Ou encore dans cet alexandrin qui ouvre le § 13 :

Au poète indivis // d'attester parmi nous.

Même chose dans la première phrase du § 12 avec /l*v/, à quoi s'ajoutent le polyptote *levant* / *levée* puis une autre allitération, en /m/, relayée ensuite par /d/ et /t/ :

levant un jour son masque de violenc(e) (10) – *et de sa main levée* (6) *ell(e) fait ce geste conciliant* (8) *de la Divinité asiatique(e)* (9) *au plus fort de sa danse destructric(e)* (10).

Cette même cohésion peut être assurée par une répétition syllabique, ainsi dans cet alexandrin du § 7 où la syllabe /par/ est répétée en première et en cinquième position :

parce qu'il est part irréductible de l'homme.

Il en va de même pour ces deux octosyllabes du § 9 :

L'obscurité qu'on lui reproch(e) / ne tient pas à sa natur(e) propr(e).

D'une phrase à l'autre peut se retrouver une même suite phonique dans des mots différents ; tel est, dans le § 7, le début des mots *existait* et *existera* (avec polyptote entre les deux mots) et *exigence* (répété deux fois). Le début du § 8, marqué par la solennité de l'anaphore de *Fierté*, prolonge l'effet de répétition dans *Fidèle* en reprenant les phonèmes /fi/ et /ε/. Ces premières phrases connaissent également des répétitions de sonorités, ainsi le /arʃ/ de *marche* se retourne en /ʃar/ dans *charge* et s'affaiblit en un simple /ar/ dans *fardeau*.

Il peut, d'un groupement rythmique à un autre, y avoir ainsi une véritable tresse phonique qui les relie. C'est en particulier le cas de cette troisième phrase du § 8 :

Fidèle à son offic(e) (6), *qui est l'approfondiss(e)ment mêm(e)* (8) *du mystère de l'hom(m)e* (6), *la poésie modern(e)* (6) *s'engage dans une entrepris(e)* (8) *dont la poursuite intéress(e)* (7) *la pleine intégration de l'hom(m)e* (8).

Le premier groupement, de 6 syllabes, répète la syllabe /fi/ (*Fidèle à son office*), mais l'initiale en /of/ de *office* est, elle, reprise dans le groupement suivant, avec *approfondissement*, qui lance d'une part une allitération en /m/ qui se retrouvera par la suite

dans *même*, *mystère* et *homme* (deux fois)⁵ et d'autre part une autre allitération, en /p/, qui gouverne les mots *poésie*, *entreprise*, *poursuite* et *pleine*.

On trouve le même procédé dans l'énumération de l'alexandrin ternaire : *elle est action, elle est passion, elle est puissance*. Le passage d'un mot à l'autre se fait par glissements successifs de signifiants analogues : phonèmes /a*sjõ/ communs à *action* et à *passion*, phonèmes /p*s/ communs à *passion* et à *puissance*. Ainsi le mot *passion* se trouve en position centrale non seulement dans l'écriture, mais aussi du point de vue des sonorités qu'il rassemble toutes. Au § 12, c'est *Écoute* qui rassemble des sonorités présentes dans les impératifs de la phrase précédente : *crains* (/k/) et *doute* (/ut/).

Un phénomène semblable assure la cohésion d'une phrase fondamentale du § 10 par glissements de sonorités proches :

Les civilisations mûrissantes ne meurent point des affres d'un automne, elles ne font que muer.

Dans le § 2, avec le /s/ qui domine dans la description des tendances au matérialisme de la société actuelle, la cohésion est plutôt celle qui rassemble symphoniquement les éléments d'une même idée, du moins dans l'espace d'une phrase ou d'un paragraphe. On relèvera ainsi : *C'est que la dissociation semble s'accroître [...] une société soumise aux servitudes matérielles*. On retrouve ce /s/ à l'initiale de *savant* et de *science*, et cette même allitération en /s/ toujours dans la comparaison avec la science, au § 6 : *le poète s'investit d'une surréalité qui ne peut être celle de la science*. À la fin du § 10, en revanche, cette même allitération en /s/ figure dans un octosyllabe énergique qui prône une morale de l'action contre la pulsion de mort : *L'inertie seule est menaçante*. À chaque fois, le /s/ est la consonne d'appui de la syllabe sous l'accent.

Un phénomène semblable d'orchestration liée à un certain réseau de significations est lancé dans la première temporelle du § 4 qui décrit les limites de l'absolu mathématique ; toute une matrice phonique, avec quatre éléments, /m/, /d/, /r/, et /a ou ε/ est utilisée pour fixer de manière signifiante cette idée :

Quand on mesure le drame de la science moderne découvrant jusque dans l'absolu mathématique [...]

On retrouve cette matrice jointe à d'autres jeux phoniques (homéotéleute entre *aventure* et *ouverture* et entre *poétique* et *dramatiques*, allitération en /p/ dans *l'esprit poétique*), dans une phrase du § 5 qui invoque la même idée :

Et la grande aventur(e) de l'esprit poétique ne le cède en rien aux ouvertures dramatiques de la science moderne.

La récurrence phonique prend très souvent et dans tous les paragraphes la forme de l'homéotéleute : les mots concernés sont dans leur grande majorité soit des mots abstraits à suffixe caractéristique (-té, -tion), soit des adjectifs en -ique. Dès le § 2, le procédé lie *activité*, *société* et le participe passé *accepté*, avec de plus une syllabe initiale identique pour *activité* et *accepté*. Au début du § 3, c'est la sonorité même du présentatif *c'est* qui est reprise à la fin des deux mots du groupe ainsi introduit, *la pensée désintéressée*. Au § 4, dans la troisième temporelle, c'est une accumulation de mots en -tion (*équations*, *intuition*, *imagination*, *germination*), relayée par d'autres mots à terminaison en /õ/, *raison*, *vision*.

Les deux suffixes abstraits -té et -ion sont rassemblés en parallèle dans la dernière phrase du § 12, selon la logique complexe d'une double dérivation (*maturation* / *maturité*

⁵ On trouve la même allitération avec sensiblement les mêmes mots au § 9 : [la nuit] *de l'âme elle-même et du mystère où baigne l'être humain*.

et *communauté / communion*) avec chiasme (*maturation / communauté // communion / maturité*) :

« [...] *Et sa maturation forcée, dans une communauté sans communion, ne sera-t-elle que fausse maturité ?... »*

L'homéotéleute peut se rapprocher de la paronomase quand il s'agit de mots qui commencent de la même manière : c'est le cas, à la fin du § 3 pour *interrogation* et *investigation*, répartis le premier en début, le second en fin de phrase.

D'une manière générale, et comme dans sa poésie, le flux des mots s'établit comme un glissement de signifiant en signifiant.

La simple répétition à l'identique est extrêmement fréquente. Elle occupe ainsi tout le début du § 7 :

Mais plus que mode de connaissance, la poésie est d'abord mode de vie, et de vie intégrale. Le poète existait dans l'homme des cavernes, il existera dans l'homme des âges atomiques [...]. De l'exigence poétique, exigence spirituelle [...] et par la grâce poétique [...]

et la phrase finale du § 9 :

Son expression toujours s'est interdit l'obscur, et cette expression n'est pas moins exigeante que celle de la science.

Le polyptote accompagne cette répétition. Au § 7, il souligne le parallélisme des deux propositions qui disent l'éternité de la poésie, la première dans le passé (*existait*), la seconde dans l'avenir (*existera*). Le même procédé, avec le même effet, est utilisé dans le § 9 pour *la nuit même qu'elle explore et qu'elle se doit d'explorer* [...].

La paronomase, elle, établit des liens de répétition purement phoniques. De la première à la deuxième phrase du § 10, elle fait glisser de *liaison* [liɛzɔ̃] à *leçon* [lɛsɔ̃] :

Ainsi, par son adhésion totale à ce qui est, le poète tient pour nous liaison avec la permanence et l'unité de l'Être. Et sa leçon est d'optimisme.

La dérivation est un des procédés les plus employés dans le *Discours*. Ainsi, dans la dernière phrase du § 6, on a trois dérivations différentes en présence : *les philosophes, la philosophie, du philosophe*, les mots étant répartis de part et d'autre de la ponctuation forte qui divise la phrase en deux ; *métaphysique / le métaphysicien*, les deux mots terminant, le premier la temporelle antéposée, le second la principale dans la première partie de la phrase ; *au poète / la poésie*, les deux mots étant répartis de part et d'autre de la ponctuation forte.

C'est également la dérivation qui contribue à l'élégance de la phrase sur la beauté dans le § 8 :

Elle s'allie, dans ses voies, la beauté, suprême alliance, mais n'en fait point sa fin ni sa seule pâture.

Une dérivation entre *Se refusant* et *refus* encadre les phrases qui suivent celle-ci et qui achèvent le paragraphe. De la même manière, *obscurité* et *obscur* se répondent dans les dernières phrases du § 9.

On peut ainsi avoir de véritables chaînes lexicales de dérivation qui se déploient sur plusieurs paragraphes. C'est le cas, du § 8 au § 12, pour *nouveau, novation, renouvellements, neuf, à neuf, novatrice*.

Ces glissements de mot en mot sont particulièrement remarquables dans le § 13 où les phrases s'enchaînent par répétitions et dérivations les unes aux autres, juste avant la phrase finale qui introduit une rupture :

Au **poète** indivis d'attester parmi nous la double **vocation** de l'**homme**. Et c'est hausser devant l'**esprit** un miroir plus sensible à ses chances **spirituelles**. C'est **évoquer** dans le siècle même une condition **humaine** plus digne de l'**homme** originel. C'est associer enfin plus hardiment l'âme collective à la circulation de l'**énergie spirituelle** dans le monde ... Face à l'**énergie** nucléaire, la lampe d'**argile** du **poète** suffira-t-elle à son propos ? – Oui, si d'**argile** se souvient l'**homme**.

La figure du chiasme est très souvent mise à contribution pour assurer la liaison entre les grandes unités du texte. Ainsi dans les deux premières propositions temporelles du § 4, consacré aux limites en quelque sorte internes de la science, cette idée est soutenue par un chiasme qui instaure un écho de l'une à l'autre :

*Quand on **mesure** le drame de la science moderne découvrant [...] ses **limites** [...] ; quand on voit [...] poser [...] un principe [...] qui **limiterait** à jamais l'exactitude même des **mesures** physiques [...]*

Le chiasme s'établit entre des mots de même famille, ayant donc entre eux un rapport de dérivation (*mesurer* et *mesures* d'une part, et *limites* et *limiterait* de l'autre) ; par ailleurs, il y a parallélisme dans la construction, puisqu'on a à chaque fois VERBE-NOM. Il y a donc chiasme sémantique et parallélisme morphologique. Ces termes de *limite* et de *mesure*, ainsi que *bornes*, sont d'ailleurs maintes fois répétés dans la suite du discours, le mot *mesure* en particulier.

Un effet de chiasme est lié à une double dérivation verbe/nom dans la phrase du § 12 :

*"Ne **crains** pas ni ne **doute** – car le **doute** est stérile et la **crainte** est servile.[...]"*

La cohérence phonique et lexicale augmente l'effet de cette phrase aphoristique.

C'est également sur la figure du chiasme (*univers / expansion // expansion / univers*) que s'établit l'effet de miroir de cette phrase du § 5 qui oppose aux abîmes scientifiques du monde extérieur à l'homme les profondeurs du mystère intérieur de l'homme qu'explore la poésie :

*Des astronomes ont pu s'affoler d'une théorie de l'**univers** en **expansion** ; il n'est pas moins d'**expansion** dans l'infini moral de l'homme – cet **univers**.*

On notera l'écho phonique entre les deux classes de protagonistes humains : les *astronomes* et l'*homme*. Ici, le chiasme se fait entre mots identiques.

La syntaxe des phrases, où l'asyndète domine, relève elle aussi souvent d'un traitement particulier, qui affecte et l'ordre des mots, et la recherche de la densité.

Les bouleversements dans l'ordre des mots se manifestent par exemple dans le décalage entre une relative et son antécédent ; dans le § 3, l'antécédent *interrogation* est séparé de la relative par le prédicat :

*[...] l'**interrogation** est la même qu'ils tiennent sur un même abîme.*

Ce peut être l'usage de l'hyperbate qui fait rebondir la phrase, comme à la fin de cette longue interrogation oratoire du § 5 :

*Et de cette nuit originelle où tâtonnent deux aveugles-nés, l'un équipé de l'outillage scientifique, l'autre assisté des seules fulgurations de l'intuition, qui donc plus tôt remonte, et plus chargé de brève **phosphorescence** ?*

Mais le procédé le plus remarquable et le plus fréquent est le rejet en tête de phrase d'éléments circonstanciels relativement longs : c'est même une caractéristique du style de Saint-John Perse dans ce discours. On se contentera de citer quelques exemples particulièrement frappants, comme celui du § 4 dans son entier, qui est formé d'une très longue phrase composée de trois temporelles de longueur croissante, suivies d'une principale interrogative extrêmement brève :

Quand on mesure [...] ; quand on voit [...] ; quand on a entendu [...] – n'est-on pas en droit de tenir l'instrument poétique pour aussi légitime que l'instrument logique ?

Un procédé analogue caractérise la longue interrogative du § 5 où est antéposé le complément de lieu :

Et de cette nuit originelle où tâtonnent deux aveugles-nés, l'un équipé de l'outillage scientifique, l'autre assisté des seules fulgurations de l'intuition, qui donc plus tôt remonte [...] ?

Même phénomène quelques lignes plus loin :

Aussi loin que la science recule ses frontières, et sur tout l'arc étendu de ces frontières, on entendra courir encore la meute chasserresse du poète.

Encore plus frappante est la longue suite de quatre compléments de moyen qui ouvrent le § 6 :

Par la pensée analogique et symbolique, par l'illumination lointaine de l'image médiatrice, et par le jeu de ses correspondances, sur mille chaînes d'actions et de réaction étrangères, par la grâce enfin d'un langage où se transmet le mouvement même de l'Être, le poète s'investit d'une surréalité qui ne peut être celle de la science.

Le renversement peut affecter la phrase entière, comme c'est le cas pour celle qui finit le § 10 et qui commence par l'attribut :

Poète est celui-là qui rompt pour nous l'accoutumance.

Même chose avec antéposition du complément indirect, à la fin du § 13 :

Oui, si d'argile se souvient l'homme.

L'autre aspect spécifique de la syntaxe adoptée dans ce discours est l'ellipse. Elle est illustrée dès le § 5, après que le poète l'a définie comme outil spécifique de la poésie, en opposition à la *pensée discursive* : c'est elle qui porte les *fulgurations de l'intuition*, et qui permet au poète de gagner en rapidité dans son investigation (*qui donc plus tôt remonte, et plus chargé de brève phosphorescence ?*). C'est ainsi que dans l'interrogation *qui va plus loin, et de plus loin ?*, il y a ellipse du second verbe qui serait "vient", le soin de sauvegarder le sens étant laissé exclusivement à la préposition *de*, employée dans son sens propre d'origine. L'ellipse permet ici de rapprocher les éléments de la répétition.

L'apposition peut être utilisée comme un pur rapprochement identificatoire qui supporte l'ellipse d'une démonstration. Ainsi dans cette fin de phrase du § 5 : *l'infini moral de l'homme – cet univers*. L'ellipse se double d'une équivoque à la fois syntaxique et sémantique : est-ce l'homme tout entier qui est un univers, ou est-ce son infini moral ? De même, il est assez fréquent qu'un élément soit détaché en fin de phrase, apportant une surenchère qui tient à la fois de l'ellipse et de l'hyperbate ; c'est le cas par exemple de

[...] plus que mode de connaissance, la poésie est d'abord mode de vie – et de vie intégrale. (§ 7)

[...] c'est dans la poésie que trouve refuge le divin ; peut-être même son relais (§ 7)

Dans cet ordre de choses, on remarque une certaine porosité des ponctuations fortes, qui rend des phrases nominales (donc elliptiques du verbe) dépendantes de celle qui les précède, ainsi :

[...] la dissociation semble s'accroître entre l'œuvre poétique et l'activité d'une société [...]. Écart accepté, non recherché par le poète [...]. (§ 2)

Il n'est rien de pythique dans une telle poésie. Rien non plus de purement esthétique.

(§ 8)

Autre trait qui rapproche le style de ce discours de la poésie de Saint-John Perse : l'usage constant du haut degré. Dans cet hymne à la poésie elle-même, c'est toujours de supériorité qu'il s'agit, même pour parler du domaine scientifique (*le plus grand novateur scientifique de ce siècle, la plus vaste synthèse intellectuelle*, § 4). Mais la comparaison est au profit de la poésie, qui lui est supérieure par son extension humaine et spirituelle : c'est ce qui s'impose, malgré l'égalité qui conclut le § 4.

Tout courant dans la poésie de Saint-John Perse dès *Pour Fêter une Enfance*, le comparatif de supériorité est le plus souvent sans complément :

[...] qui va plus loin, et de plus loin ? [...] qui donc plus tôt remonte, et plus chargé de brève phosphorescence ?

(§ 5)

Est-il chez l'homme plus saisissante dialectique et qui de l'homme engage plus ?

(§ 6)

Le § 13 est véritablement scandé par des comparatifs, dans ses trois phrases centrales et parallèles :

Et c'est hausser devant l'esprit un miroir plus sensible à ses chances spirituelles. C'est évoquer dans le siècle même une condition humaine plus digne de l'homme originel. C'est associer enfin plus hardiment l'âme collective à la circulation de l'énergie spirituelle dans le monde ...

Le comparatif est accompagné du superlatif relatif de supériorité, lui aussi sans complément :

[...] elle en est bien la plus proche convoitise et la plus proche appréhension [...]

(§ 5)

On est bien dans la tonalité de l'éloge et du sublime, et, outre ces tours spécifiques, il y a abondance de termes pour le dire :

- des adjectifs : *vrai, véritable, tout, seul, absolu, total, entier, extrême, suprême, pire, grand, haut, mille, intégral, plein, fort, neuf, irréductible, incessant, planétaire, universel* ;
- des substantifs : *l'absolu, l'infini, l'univers, l'universalité, le divin, l'éternité, l'intégralité, la permanence* ;
- des adverbes : *même, à jamais, toujours, jamais, partout, tout* ;
- le pronom *rien* (8 fois, dont deux expressions répétées), *Il n'est rien* et *rien non plus*),
- la préposition *jusque*.

Saint-John Perse utilise le préfixe *sur-* pour former des mots de sens superlatif : *surréalité, surhumain*. On remarquera que d'une catégorie à l'autre, le jeu de la dérivation ou de la dérivation impropre fait coexister ces termes en familles : *intégrale, intégralité, intégration – absolu, l'absolu – universel, univers, universalité...* Ils sont souvent soulignés par leur place même dans l'ordre des mots. Ainsi, *intégrale* clôt la première phrase du § 7 et *irréductible* est à la fin de la seconde.

Le brouillage référentiel participe également à la tonalité particulière de ce discours. Il ne contient en effet aucun nom propre, mais, comme il arrive souvent dans la poésie de Saint-John Perse, il y a une simple allusion par périphrase, qui va dans le sens d'une volonté de ne s'exprimer que par le genre. C'est ainsi que, dans le § 4 on reconnaît Einstein dans *le plus grand novateur scientifique de ce siècle, initiateur de la cosmologie moderne et répondant de la plus vaste synthèse intellectuelle en termes d'équation*, ou que, à la fin du § 6, *le philosophe antique à qui elle [la poésie] fut le plus suspecte* ne peut être que Platon.

Au § 12, la *Divinité asiatique au plus fort de sa danse destructrice* qui *de sa main levée* [...] *fait un geste conciliant* est bien sûr Shiva, cette divinité hindoue représentée sous forme humaine, dotée de plusieurs bras, qui opérait la dissolution périodique des choses et leur création au rythme de sa danse cosmique. Son nom signifie "le Bienfaisant".

En revanche, et parallèlement, on trouve, affectées de la majuscule, des figures plus ou moins symboliques ou mythiques (les *Porteuses de pain*, les *Porteuses de flambeaux*, les *Furies* et *l'Histoire*) et bien sûr, le concept métaphysique mis en avant par les Pré-socratiques, *l'Être* (3 fois) qui, dans sa poésie n'est mentionné qu'à partir du "Chœur" I d'*Amers* :

« très haut regard porté sur l'étendue des choses et sur le cours de l'Être, sa mesure !... [...] »

Les citations de sa propre poésie sont à la fois nombreuses et peu marquantes, dans la mesure où il s'agit de simples mots ou d'expressions, mais pas ou peu de phrases ou de groupes nominaux. Ce sont par exemple des tours récurrents dans sa poésie, les locutions *j'ai hâte* (§ 1), *en quête de* (§ 7), *en marche* (§ 8), le complément *parmi nous* (§ 13), récurrent dès *Amitié du Prince* et *Anabase* ; le groupe *le monde entier des choses*, qui figure au § 10, est très fréquent à partir de *Vents* I,1 (*parmi le monde entier des choses*). Il en va de même avec *dans le siècle* (§ 13) que l'on trouve dans *Amers* "Strophe" III (*ce très grand cours épars des choses errantes dans le siècle*). L'adverbe au comparatif *plus loin* (§ 5), accompagne le mouvement en avant dans *Vents* II,2 :

... *Plus loin, plus haut, où vont les hommes minces sur leur selle ; plus loin, plus haut, où sont les bouches minces, lèvres closes.*

Il en va de même dans *Vents* IV,2 et dans *Amers* "Invocation" 6 (*Et de plus haut encore et de plus loin, la Mer plus haute et plus lointaine*). Le début de phrase par *Et c'est* (§ 13) se trouve dans *Vents* II,1 :

Et c'est messages sur tous fils, et c'est merveilles sur toutes ondes. Et c'est [...]

Certains termes rares peuvent se faire écho, ainsi le mot *novateur* (§ 4) se trouve dans *Vents* I,6 (*apaisement au cœur du Novateur*), le mot composé *aveugles-nés* (§ 5) se trouve aussi dans *Vents* I,1 :

[...] *et murmurant murmure d'aveugle-né dans les quinconces du savoir ...*

Le mot *strophe* (§ 9) est le titre de la plus longue partie d'*Amers* ; l'adjectif *indivis* est utilisé en dérivation impropre par le poète au début d'un verset du "Chœur" 2 d'*Amers* :

Dieu l'indivis gouverne ses provinces.

Ce peuvent être aussi des associations de mots et d'idées qui permettent d'opérer les rapprochements. Ainsi le mot *abîme* (§ 3), lié à l'idée de lumière (§ 5), est présent dans *Poème à l'Étrangère* III (*l'abîme enfante ses merveilles : lucioles ! ; [...] pour délivrer à fond d'abîme le peuple de vos lampes*) et dans *Vents* IV, 4. L'image de l'homme penché sur l'abîme se trouve aussi dans *Vents* III,5 :

Et toi, prends la conduite de la course, œil magnifique de nos veilles ! pupilles ouverte sur l'abîme [...]

L'avant-dernière phrase du § 5, avec les mots *arc* et *courir* rappelle une même association dans *Vents* IV, 2 :

*Aller où vont les Cordillères bâties d'azur comme d'un chargement de quartz,
Où court la longue échine sur son arc, levant un fait d'écaïlle et d'os au pas de l'homme sans visage ?*

De même, l'idée de *flambeau* (qui dans le § 10 devient *torche*), les mots *s'allumer*, et *clarté* (7) sont associés dans ce verset de *Vents* III, 5 :

Qu'à telle torche grandissante s'allume en nous plus de clarté ...

La problématique de l'obscurité et de l'éclat (§ 9) figure dans le refrain de la "Strophe" II d'*Amers*, *Ils m'ont appelé l'Obscur et j'habitais l'éclat*. Les trois mots *divin* (§ 7), *masque* (§ 12) et *argile* (§ 13) sont associés dans plusieurs passages poétiques, comme *Pluies* VI (*Tel s'abreuve au divin dont le masque est d'argile*), également VII et *Vents* II,5. Les mots *argile* et *masque* sont en général très fréquents dans l'œuvre poétique de Saint-John Perse.

Certaines idées particulièrement chères au poète, outre bien sûr l'éloge de la poésie, se retrouvent dans le discours. L'*inertie* (§ 10) est toujours condamnée, par exemple dans *Vents* I,6 :

Notre salut est dans la hâte et la résiliation. L'impatience est en tous lieux. Et par-dessus l'épaule du Songeur l'accusation de songe et d'inertie.

Le *doute* (§ 12) est exécuté sans cesse, par exemple dans *Vents* I,7 :

*Et contre les sollicitations du doute, les exactions de l'âme sur la chair
Nous tiennent hors d'haleine [...]*

Toute l'évocation de l'activité scientifique (§ 2 à 5) fait la matière d'un verset entier de *Vents* III,2. Les quatre derniers paragraphes du discours sont consacrés au rôle du poète parmi les hommes de son temps, de même le chant 4 de *Vents* III : *Le Poète lui-même à la coupée du Siècle !* et en particulier ces versets du chant 6 où sont associés *poète* (qui dans le poème comme dans les premiers manuscrits porte la majuscule) et *temps* :

*Et le Poète aussi est avec nous, sur la chaussée des hommes de son temps.
Allant le train de notre temps, allant le train de ce grand vent.*

Sur le rôle du poète comme témoin privilégié du double versant des choses et des hommes (§ 13), on peut rappeler *Vents* II,6. Saint-John Perse reprend dans son *Discours* également l'idée que la poésie universelle est une seule grande phrase : *la grande phrase humaine en voie toujours de création* du § 12 est proche de *Exil* III (*une seule et longue phrase sans césure à jamais inintelligible*) et d'*Amers* "Strophe" III : *la grande phrase prise au peuple* ainsi que les *grandes phrases* du *Tragique*.

Il en va de même pour certaines images et évocations, comme la levée du masque : *l'Histoire, levant un jour son masque de violence* (§ 12) rappelle *Neiges* II (*la tristesse soulève son masque de servante*) et *Amers* "Strophe" III : *Toute vague vers nous lève son masque d'acolyte*.

Toutes les images de la tragédie, avec le § 7 (*quand les Porteuses de pain de l'antique cortège cèdent le pas aux Porteuses de flambeaux*), le § 9 (*les Furies qui traversent la scène, torche haute*) et toute la prosopopée de *l'Histoire*, en opposition au drame moderne de la science, évoquent les mêmes scènes que toute la "Strophe" III d'*Amers*.

Nombreuses sont donc les marques de la poétisation du texte dans cette allocution du Nobel. Dira-t-on pour autant qu'il s'agit d'un poème à part entière ? Une telle affirmation paraît difficile à soutenir, car malgré la densité du travail sur les sonorités, les rythmes, les répétitions, on ne retrouve pas ici les caractères fondamentaux de la poésie de Saint-John Perse.

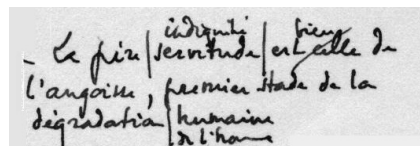
Certes les jeux avec le signifiant sont constants, mais ils restent dans la stricte linéarité sans jamais d'ambiguïté, sans que la polyphonie fasse exister le sens sous le sens, sans que se manifeste tout à coup une épaisseur du texte. Pensons à un exemple aussi simple que, à la fin de la "Strophe" IV d'*Amers*, *le sel antique du drame*, où à *antique* se superpose

immédiatement *attique* par paronomase. La paronomase est d'ailleurs peu représentée dans le *Discours*, au profit de répétitions au sein de familles lexicologiques.

Les figures d'homéotéleutes sont fréquentes, mais elles se font uniquement par répétition de suffixes abstraits identiques, ce qui ne crée pas de surprise, mais contente seulement un effet de soulignement⁶. Le vocabulaire du *Discours* est dans sa très large majorité un vocabulaire abstrait, sans mots rares, contrairement à celui de l'œuvre poétique.

C'est qu'il s'agit d'une démonstration suivie, avec une progression logique très nette de la démonstration à l'éloge. La première partie du discours s'établit sur une comparaison entre science et poésie à notre époque, et amène à démontrer non seulement la supériorité humaine et spirituelle de la poésie sur la science (§ 4 et 5) et sur la philosophie (§ 6), mais aussi sa priorité par rapport à toute forme de religion ou de mythologie (§ 7). Ensuite vient l'éloge de la poésie : elle concentre et révèle en elle l'essence de l'humain (§ 8), et se manifeste dans l'évidence et la liberté (§ 9). Ces deux dernières idées amènent à évoquer la situation du poète dans l'Histoire : il est au-dessus de toute contingence (§ 10), tout en vivant de près l'événement (§ 11). Le § 12 est consacré à une prosopopée de l'Histoire qui envisage l'avenir de l'homme et le drame qui s'y joue. Dans ce drame, Saint-John Perse esquisse quel peut être le rôle de la poésie (§ 13). La phrase finale conclut sur cette arête vive.

Toutes ces idées sont des idées qui tiennent très fortement au cœur du poète, et l'on peut se rendre compte, par l'examen des manuscrits, qu'il a resserré autant que possible son texte, renonçant à des formules qui exprimaient de trop près ses propres vibrations sentimentales, comme, dans le § 12, cette phrase du manuscrit C qu'il a ensuite abandonnée :



/indignité / bien /
- La pire /servitude/ est / celle de
l'angoisse, premier stade de la
dégradation /humaine
/de l'homme

Il y reprend par ailleurs des formules et des idées qui lui sont venues aux lèvres dès qu'il a reçu la nouvelle de son élection à l'unanimité des dix-huit votants au Nobel⁷, disant que c'était un honneur pour la poésie, que le souci d'humanisme est à la base même du Nobel, soulignant que ce souci est paradoxal dans la mesure où le fondateur était lui-même un scientifique, revenant à plusieurs reprises sur l'"humanisme intégral" propre à la poésie, en opposition avec le matérialisme industriel, établissant une comparaison avec les "scientifiques" et les "philosophes", parlant d'"intégralité de l'être humain", de "mode de connaissance", affirmant qu'"être poète", c'est "vivre d'une certaine façon".

Toutes ces idées, toutes ces formules ont été reprises dans l'allocution, et pour les mettre en valeur, justement parce qu'elles lui tiennent à cœur et parce qu'il s'agissait d'un discours, le poète a en quelque sorte surmonté la répulsion pour l'éloquence qu'il a pu exprimer dans *Pluies VII* :

« 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. [...] »

⁶ On retrouve là la cause profonde des interdits de la rime classique à propos de la facilité : avec de tels échos morphologiques, on sort du domaine propre à la poésie.

⁷ Cette réaction a été enregistrée à l'insu du poète, et a été retransmise récemment lors d'une émission de France-Culture.

Et en effet, il faut bien se rendre à l'évidence : nombre de procédés dans ce discours relèvent plutôt de l'art oratoire, comme, pour ne citer que les plus évidents, les clauses soignées, la belle longue période du § 4, la fréquente binarité (*l'un [...] l'autre*), la ternarité (les trois temporelles avec anaphore de *quand* au § 4, les trois phrases avec anaphore de *c'est* au § 13), l'élargissement au rythme quaternaire au début du § 6 accompagné de l'anaphore de *par*, la variation entre les modalités interrogative (nombreuses interrogations oratoires) et exclamative, les jeux de parallélisme, la prosopopée de l'Histoire au § 12, la chute d'abord annoncée dès le § 10 qui commence par un *Ainsi* faussement conclusif repris au début du § 11 par *Et c'est ainsi que* puis, après une longue attente, brutale et très brève.

Ce discours est une illustration du genre démonstratif, avec toutes les qualités que Quintilien reconnaît au bon orateur : "une certaine véhémence, une imagination vive, une opiniâtreté louable, et une énergie qui fait que tous les mots portent" ; la poétisation du texte est à mettre plutôt du côté du style sublime et de l'élégance (formes de cette partie de la rhétorique appelée élocution), d'où le soin des suites sonores, l'équilibre des phrases, le lexique soutenu.

À la question que l'on pouvait se poser sur le statut de cette allocution, on peut donc bien répondre qu'il ne s'agit pas d'un texte poétique. Cependant, le lien avec la manière de Saint-John Perse dans son œuvre poétique reste troublant, et il en va de même pour cette autre allocution solennelle qu'est le discours de Florence intitulé *Pour Dante* et prononcé en 1965. C'est sans doute parce qu'on trouve dans le discours, lorsqu'il est empreint d'une certaine solennité, une matière première de la poésie de Saint-John Perse.
