

CANADIAN THESES ON MICROFICHE

I.S.B.N.

THESES CANADIENNES SUR MICROFICHE



National Library of Canada
Collections Development Branch

Canadian Theses on
Microfiche Service

Ottawa, Canada
K1A 0N4

Bibliothèque nationale du Canada
Direction du développement des collections

Service des thèses canadiennes
sur microfiche

NOTICE

The quality of this microfiche is heavily dependent upon the quality of the original thesis submitted for microfilming. Every effort has been made to ensure the highest quality of reproduction possible.

If pages are missing, contact the university which granted the degree.

Some pages may have indistinct print especially if the original pages were typed with a poor typewriter ribbon or if the university sent us a poor photocopy.

Previously copyrighted materials (journal articles, published tests, etc.) are not filmed.

Reproduction in full or in part of this film is governed by the Canadian Copyright Act, R.S.C. 1970, c. C-30. Please read the authorization forms which accompany this thesis.

THIS DISSERTATION
HAS BEEN MICROFILMED
EXACTLY AS RECEIVED

AVIS

La qualité de cette microfiche dépend grandement de la qualité de la thèse soumise au microfilmage. Nous avons tout fait pour assurer une qualité supérieure de reproduction.

S'il manque des pages, veuillez communiquer avec l'université qui a conféré le grade.

La qualité d'impression de certaines pages peut laisser à désirer, surtout si les pages originales ont été dactylographiées à l'aide d'un ruban usé ou si l'université nous a fait parvenir une photocopie de mauvaise qualité.

Les documents qui font déjà l'objet d'un droit d'auteur (articles de revue, examens publiés, etc.) ne sont pas microfilmés.

La reproduction, même partielle, de ce microfilm est soumise à la Loi canadienne sur le droit d'auteur, SRC 1970, c. C-30. Veuillez prendre connaissance des formules d'autorisation qui accompagnent cette thèse.

LA THÈSE A ÉTÉ
MICROFILMÉE TELLE QUE
NOUS L'AVONS REÇUE

001483.

v. 1

ex. 1

1413/1
et 1

LE LANGAGE POETIQUE DE SAINT-JOHN PERSE

(C)

par Pierre-M. van Rutten

Thèse présentée à la Faculté des Arts
de l'Université d'Ottawa en vue de
l'obtention du Ph.D.

Ottawa, Canada, 1969

RECONNAISSANCE

Nous remercions particulièrement le professeur André Magnan qui a bien voulu diriger cette thèse ainsi que les professeurs Réjean Robidoux, D.U.P., et Jean-Louis Major, Ph.D., qui nous ont aidé de leurs conseils.

Nous remercions également le professeur Bertrand Augst, Ph.D., de l'Université de Californie (Berkeley) qui nous a procuré les concordances, le professeur Roger Little de l'Université de Southampton (G.-B.) qui a communiqué son index, et le professeur Henri Morier qui nous a fourni les enregistrements au kymographe. Mademoiselle Jocelyne Lamoureux nous a aimablement aidé dans nos compilations et a bien voulu relire les textes. Son aide patiente nous fut très utile.

Grâce à l'aide du Conseil des Arts du Canada, nous avons pu poursuivre nos travaux et terminer cette thèse.

CURRICULUM STUDIOIUM

Pierre-M. van Rutten a obtenu son diplôme de professeur de langue et de littérature française à l'Ecole Supérieure de Préparation et de Perfectionnement des Professeurs de Français à l'Etranger, à la Sorbonne en 1961. Il a terminé sa scolarité du doctorat à l'Université d'Ottawa en 1966.

Il est l'auteur de nombreux articles sur des questions philosophiques et littéraires et collabore régulièrement à la revue Synthèses (Bruxelles). Il est dans l'enseignement depuis 1960.

TABLE DES MATIERES

Chapitres	pages
INTRODUCTION	vii
I.- LES PRINCIPES POETIQUES	1
1. L'intégrité de l'homme et du langage	1
2. La dignité de l'écriture	8
3. L'objectivité intuitioniste	12
4. L'authenticité historique et poétique	15
5. Le poète, philosophe mystique	17
6. La genèse poétique	22
7. Le travail du langage	28
8. Le rayonnement des mots	32
9. La richesse de l'image	36
10. L'ambiguïté nécessaire	39
11. L'efficacité de la phonétique	47
12. Conclusions	48
II.- LA PHONOSTYLISTIQUE	53
1. Le rôle de la phonostylistique	53
2. L'insistance phonétique	55
3. Les problèmes généraux du rythme	65
4. Les rythmes réguliers	70
5. Les rythmes croissants et décroissants	75
6. Le problème du débit	82
7. La stylistique des pauses	87
8. La fragmentation du débit	98
9. Le vers persien	104
10. L'intonation	112
11. Les sonorités	117
12. Quelques réalisations: la pluie, la neige, le vent et la mer	128
13. Conclusions	140
Notes et documents	144
III.- LES ELEMENTS DU DISCOURS	184
1. La concentration et la dispersion du vocabulaire	184
2. La répartition des espèces	189
3. La distribution sémantique du vocabulaire	193
4. Le vocabulaire général et ses variables	201
5. Les constantes et les variables grammaticales	210
6. Le vocabulaire spécialisé	225
7. Le vocabulaire d'origine ancienne et étrangère	236
8. Conclusions	248
Notes et documents	252

TABLE DES MATIÈRES

v

Chapitres	pages
IV.- LA COMBINATOIRE SYNTAXIQUE	306
1. Les axes de la syntaxe de Saint-John Perse	306
2. Les groupes nominaux à deux ou trois éléments	308
3. Les fonctions privilégiées	318
4. La syntaxe de la description	327
5. La syntaxe de l'engagement	338
6. La phrase narrative	351
7. Le rôle de la juxtaposition et de la coordination	354
8. Conclusions	365
Notes	367
V.- LA COMBINATOIRE SEMANTIQUE	377
1. La situation du texte	377
2. La translation dans le triangle de base	381
3. L'enlacement des champs sémantiques	394
4. Les correspondances entre des passages différents	406
5. Le langage indirect: la périphrase et les énumérations	410
6. Les variations sémantiques d'un même mot	421
7. Les comparaisons	431
8. Les genres de métaphores	444
9. Le métatexte et la métaphore	456
10. La métonymie	462
11. Conclusions	465
Notes	468
CONCLUSIONS	484
BIBLIOGRAPHIE	503

LISTE DES ABREVIATIONS

- EL Eloges Oeuvre poétique, Tome I, Paris, Gallimard, 1964, p. 8 à 75.
- GR La Gloire des Rois Idem, p. 77 à 117.
- AB Anabase Idem, p. 119 à 162.
- E Exil Idem, p. 163 à 233.
- V Vents Oeuvre poétique, Tome II, Paris, Gallimard, 1962, p. 7 à 121.
- A Amers Idem, p. 123 à 318.
- C Chronique Idem, p. 319 à 342.
- O Oiseaux Gallimard, Paris, 1963, 38 p.
- D Pour Dante Gallimard, Paris, 1965, 22 p.
- JR Lettre sur Jacques Rivière, dans Nouvelle Revue Française, no 139, avril 1925, p. 455 à 462.
- AG Face aux lettres françaises, 1909, dans Nouvelle Revue Française, novembre 1951, p. 75 à 86.
- ML Message pour Valéry Larbaud, dans Cahiers de la Pléade, XIII, 1951-1952, p. 11 à 14.
- PC Silence pour Claudel dans Nouvelle Revue Française, septembre 1955, p. 387 à 395.
- AM Pour Adrienne Monier dans Mercure de France, no 326, janvier 1956, p. 11 à 12.
- HL Larbaud ou l'honneur littéraire, dans Nouvelle Revue Française, septembre 1957, p. 387 à 400.
- RT Hommage à Rabindranath Tagore, dans Nouvelle Revue Française, novembre 1961, p. 668 à 671.
- LF Léon-Paul Fargue, poète, I dans Nouvelle Revue Française, août 1963, p. 197 à 210, II dans NRF, septembre 1963, p. 406 à 422.

Hon Extraits de Honneur à Saint-John Perse, Jean Paulhan (éd), Paris, Gallimard, 1965.

Discours de Stockholm, p. 644 à 646.

D'une lettre privée à Archibald MacLeish, p. 653 à 654.

Lettre à Roger Caillois, p. 654 à 655.

Lettre à George Huppert, p. 655 à 658.

La thématique d'Amers, p. 665 à 686.

INTRODUCTION

Cette recherche s'inscrit dans le conflit apparent qui oppose les formations scientifique et humaniste, conflit qui n'a, selon nous, aucune raison d'exister et qui serait plutôt une crise d'adaptation. Comment utiliser les moyens d'investigation que la technique moderne met à notre disposition sans pour cela abandonner la sensibilité esthétique ni se laisser entraîner par un enthousiasme sans contrôle? Les moyens modernes nous donnent la possibilité de vérifier ce qu'une intuition littéraire aurait eu d'hypothétique. La collaboration et le contrôle mutuel de ces deux lignes d'approche nous ont semblé unir l'ingéniosité à la sécurité et souvent, en travaillant, nous avons pu constater que ces deux voies étaient complémentaires et s'affermisssaient réciproquement. Le littéraire, loin de s'effrayer de ces moyens modernes, et surtout loin de croire que ceux-ci vont lui ôter toute personnalité et faire son travail, remarquera que la somme d'informations ainsi fournie ouvrira ses perspectives et fera appel à un effort accru. La recherche littéraire a donc tout intérêt à utiliser des procédés qui, la libérant de la part fastidieuse d'un travail de compilation, lui laissent, avec une plus grande sûreté, plus de temps pour une tâche d'analyse et d'évaluation.

Ce travail se présente comme un essai, comme une tentative d'éprouver concrètement l'apport de techniques et d'idées récentes. Son intérêt sera surtout expérimental. S'il jette une certaine lumière sur l'oeuvre de Saint-John Perse, il élucide aussi les possibilités de méthodes sur lesquelles les débats de ces dernières années furent surtout théoriques. Nous avons tenu à les juger par leur efficacité. Aussi ne faut-il pas s'attendre à trouver ici une critique exhaustive d'un auteur; seuls certains aspects qui se trouvent dans le champ opérationnel de la méthode sont éclairés. Ainsi, ce travail peut suggérer une voie non dans le renouvellement mais dans l'enrichissement des moyens de recherche.

Il n'est qu'une pierre dans l'édification d'une critique interne appliquée qui vise à une plus grande exactitude et à éviter les hypothèses fondées sur un dépouillement insuffisant des textes. Nous ne prétendons pas avoir résolu ces problèmes mais leur avoir fourni une base de discussion.

Loin donc de se présenter comme une méthode achevée, ce travail ne prétend qu'être un pas dans une orientation vers une plus grande précision. Si la méthode doit encore subir bien des mises au point, cette recherche sera utile par les débats qu'elle suscitera.

Les poètes pourraient se méfier de ces techniques qui semblent exactes. Nous connaissons leur horreur des chiffres et parfois de l'exactitude. Ils préfèrent les lieux où "l'Indécis au Précis se joint". Ces moyens; disent-ils, risquent de dépouiller la poésie de son charme, de son ouverture vers le rêve, de son pouvoir spécifique de communication. Mais le but que nous poursuivons n'est pas - au moins directement - de faire goûter la poésie mais d'étudier son fonctionnement. Comment l'organisation du stimulus linguistique agit-elle sur la sensibilité et sur la pensée du lecteur? Cette question demande une analyse des divers plans du langage. Peut-être alors - nous le croyons - une meilleure connaissance de la langue du poète aidera-t-elle le lecteur à mieux saisir toute la profondeur complexe du texte. Dans le cas de Saint-John Perse, cette connaissance préalable semble indispensable.

Nous ne prétendons pas que cette connaissance des mécanismes poétiques soit supérieure et surtout plus adéquate que celle du lecteur qui, grâce à une grande richesse de sensibilité, parvient à saisir l'oeuvre spontanément.

Face aux intuitionnistes, la psychologie permet cependant d'affirmer qu'il n'y a aucun "mystère" poétique ressenti qui ne provienne d'un fait linguistique et qui donc doit pouvoir être décelé. L'analyse du fonctionnement

du langage nous fera découvrir la causalité de toutes ces suggestions.

Cet essai peut sans doute aider ceux qui doivent cheminer par les voies de l'analyse où d'autres arrivent par l'intuition. Puissent les deux modes d'approche se rejoindre!

Nous aurions préféré appeler ce travail une étude de linguistique poétique plutôt que de stylistique. Cependant nous employons ce mot dans un sens large en nous conformant à un usage courant. Le mot style est très controversé et il connaît autant de définitions qu'il y a de stylisticiens, cas assez normal dans une science en pleine élaboration. Nous adoptons pour notre étude une définition qui se rapproche de celle qu'on utilise en esthétique: le style est un type privilégié d'organisation de la langue de l'oeuvre. Nous ne perdrons pas de vue la signification de la manière de rédiger de l'écrivain, l'esprit des formes linguistiques. Tous les aspects de la langue doivent s'y inclure et non seulement les faits affectifs ou les phénomènes inconscients. Plus que l'expressivité du langage, on recherchera donc la signification de son organisation particulière. Ainsi, cette étude se situe au point de convergence de la littérature, de la linguistique et de l'esthétique. Jamais nous ne pouvons oublier que les

belles-lettres sont de l'art et que leur compréhension appelle une approche esthétique autant que linguistique.

Notre point de vue se situe dans la ligne d'un courant de pensée contemporain et il s'appuie sur l'opinion d'un certain nombre d'auteurs actuels.

Dans la ligne de l'esthétique nous pouvons citer Ernst Cassirer, Benedetto Croce, Suzanne Langer, Umberto Eco, Marcel Proust, Luigi Pareyson.

Ce dernier a sans doute le mieux exprimé, en quelques mots, l'identité profonde qu'il y a entre un style et une pensée, qu'il différencie même du sujet.

V'è una corrispondenza fra determinati stili e determinate forme di spiritualità, fra certi modi di pensare vivere sentire, e tale corrispondenza si può a posteriori constatare tanto per i singoli artisti quanto per interi periodi storici: ogni civiltà ha il suo stile, ogni artista ha il suo modo di formare.... Quella corrispondenza non si può spiegare che con una radicale identità: è una relazione profonda e sostanziale, per cui si può dire, che, nell'arte, una determinata spiritualità è il suo proprio stile.¹

Cette proposition est conforme à la pensée de Marcel Proust.

¹ Luigi Pareyson, Estetica. Teoria della formatività, Zanichelli, Bologna 1960, p. 17.

... car le style pour l'écrivain aussi bien que la couleur pour le peintre, est une question non de technique mais de vision. Il est la révélation, qui serait impossible par des moyens directs et conscients, de la différence qualitative qu'il y a dans la façon dont nous apparaît le monde, différence qui, s'il n'y avait pas l'art, resterait le secret éternel de chacun. Par l'art seulement nous pouvons sortir de nous, savoir ce que voit un autre de cet univers qui n'est pas le même que le nôtre, et dont les paysages nous seraient restés aussi inconnus que ceux qu'il peut y avoir dans la lune.

Dans la mesure où une oeuvre poétique est oeuvre d'art, le style nous en dira plus long sur sa signification profonde que le sens des mots qui, eux, ne renvoient qu'au sujet. La forme linguistique révèle, comme le disait Proust, une "qualité de vision", lieu du message esthétique. C'est ainsi que le style est de première importance pour la critique littéraire. Les principaux auteurs qui s'intéressent à la théorie de la littérature l'ont reconnu.

Only if this aesthetic interest is central will stylistics be a part of literary scholarship; and it will be an important part because only stylistic methods can define the specific characteristics of a literary work.³

On pourrait citer dans la même ligne des auteurs comme Leo Spitzer, Erich Auerbach et Helmut Hatzfeld.

2 Marcel Proust, A la recherche du temps perdu, La Pléiade, Gallimard, Paris 1963, T. III, p. 895.

3 René Wellek et Austin Warren, Theory of Literature, Harcourt, Brace et World, Inc, New York 1963, p. 169.

Après avoir cité des esthéticiens et des théoriciens des lettres adressons-nous à un des plus grands linguistes contemporains, Roman Jakobson. Ce texte éclaire la relation entre le style et le sens en poésie.

En poésie les équations verbales sont promues au rang de principe constructif du texte. Les catégories syntaxiques et morphologiques, les racines, les affixes, les phonèmes et leurs composants (les traits distinctifs), - bref, tous les constituants du code linguistique - sont confrontés, juxtaposés, mis en relation de contiguïté selon le principe de similarité et de contraste, et véhiculent ainsi une signification propre. La similitude phonologique est sentie comme une parenté sémantique. Le jeu de mot, ou, pour employer un terme plus érudit et à ce qu'il me semble plus précis, la paronomase, règne sur l'art poétique; que cette domination soit absolue ou limitée, la poésie, par définition, est intraduisible.⁴

On voit la convergence des points de vue des trois disciplines: du style, de l'organisation du langage, se dégage une signification profonde, spécifique, indépendante du sujet qui n'est que son revêtement.

Pourtant, dans le cas particulier de la littérature, où la langue n'est pas seulement forme mais signe; nous verrons que la première n'est pas aussi indépendante du second que les théories pourraient le laisser croire. Une étude concrète comme celle que nous entreprenons pourrait

⁴ Roman Jakobson, Essais de linguistique générale, Les éditions de Minuit, Paris 1963, p. 86.

infléchir certaines idées et ouvrir des perspectives sur la problématique de la littérature.

Personne ne peut donc nier les liens intimes qui unissent langue et littérature. Les limites de la première sont nécessairement celles de la seconde. L'aventure poétique est aussi une aventure linguistique.

Rien qu'énoncer l'inspiration de notre ligne renseigne assez le lecteur sur l'importance que nous attachons à la stylistique en tant qu'instrument critique. Celle-ci ne résout qu'un genre de problème, n'atteint qu'un type de signification et des études historiques ou thématiques seraient les compléments indispensables de ces pages, mais sans cette approche linguistique un aspect essentiel de l'oeuvre littéraire nous resterait inconnu.

La tentative de Perse est si originale, son renouvellement du langage poétique si enrichissant, qu'ils ne peuvent laisser indifférent quiconque s'intéresse aux rapports entre la langue et la littérature. Même si l'oeuvre n'est pas parfaite, elle ouvre à la poésie de nouveaux horizons d'énonciation. L'événement est d'importance. Un essai sur ces innovations linguistiques était opportun. L'étude du fonctionnement du langage est, dans le cas de Perse, préalable à toute recherche. Cette tentative est un fait important de l'histoire de la langue

française. Un gain a été obtenu dans cet éternel combat des poètes aux frontières de l'indicible.

On comprend alors pourquoi le choix de notre expérience s'est porté sur cet auteur. Il était un défi: il a la réputation d'être de compréhension obscure. Or, les écrits en prose prouvent que nous avons affaire à un esprit très ordonné, très précis et très dense. Cette force sûre et cohérente de sa pensée devait se faire sentir dans sa poésie... mais par d'autres moyens. Il fallait décoder ce texte, connaître les lois de sa composition et accepter peut-être, en l'étudiant, un dépassement de la pensée rationnelle par la création artistique.

La complexité de Perse autant que sa volonté d'être esthète et non logicien invitent à renoncer à une explication ultime de l'oeuvre. Le langage discursif du critique n'aura jamais le pouvoir d'expression de la langue poétique. Toute critique appauvrit mais aide à comprendre les auteurs que nous ne pouvons suivre jusqu'au bout. Trop de passages restent et resteront obscurs sans les éclaircissements de l'auteur. Mais une explication ne limiterait-elle pas la polyvalence de ces textes, ne serait-elle pas contraire à l'intention poétique? La poésie n'est-elle pas destinée à une appréhension par d'autres moyens que l'analyse? Parfois le chercheur a l'impression de se trouver dans une fausse situation.

~~Maïs~~ Notre but n'est pas tant de découvrir le sens du texte mais d'étudier la manière dont celui-ci agit sur la sensibilité physique autant qu'intellectuelle. Il s'agit d'un problème de pragmatique poétique. Le fonctionnement du langage reste une question qui peut être étudiée par des moyens très prosaïques. Finalement, la signification esthétique générale pourra se dégager de l'analyse des formes linguistiques qui engendrent le ou les sens poétiques.

Nous avons tenu à donner une idée générale du fonctionnement de la langue, de sa pragmatique diraient les logiciens. Certains chapitres auraient pu être développés à l'échelle d'un tome mais c'eût été au détriment d'une vue globale et aussi de l'importance relative des faits étudiés. Un spécialiste dans une branche en ressentira peut-être une frustration. Il aurait aimé voir un aspect approfondi au détriment de l'équilibre de l'étude.

Une autre frustration plus commune sera de ne pas savoir finalement ce qu'a dit Perse. Souvent des remarques non développées auront excité la curiosité. ~~Maïs~~ Constamment nous avons dû nous retenir d'étendre l'étude aux perspectives thématiques qu'ouvre la stylistique. La dynamique des effets, la signification esthétique ou l'esprit des formes nous intéressaient davantage. Le lecteur se sentira sans doute constamment sollicité mais l'unité du

travail exigeait qu'on abandonnât ces intéressantes digressions.

Nous avons commencé ce travail par un relevé des positions critiques de Saint-John Perse. Ce chapitre, qui n'est pas dans la ligne de notre méthode de recherche, nous aidera à préciser la conception que Perse a de son oeuvre; il nous servira à contrôler des analyses et à orienter notre choix entre diverses possibilités d'interprétation. Le premier rôle de ce chapitre sera d'être une garantie et parfois une confirmation.

Mais ce chapitre a un second rôle plus important. L'état des connaissances actuelles ne nous permet pas de distinguer les facteurs conscients et inconscients d'un style. Une personnalité secrète peut se dévoiler qui n'est pas toujours conforme aux intentions. Ce chapitre nous permettra de localiser des écarts, et peut-être certaines illusions que l'auteur s'est faites sur son propre style. Nous pourrions discerner à quel point l'écriture consciente fut peut-être trahie par des préoccupations obscures. L'écart est sans doute restreint: une étude des intentions permet de le déterminer.

Le second chapitre étudie le problème de l'expression sonore à laquelle Saint-John Perse attache tant d'importance. Or, comme l'a fait remarquer le poète lui-même, ce niveau d'expression très apparent a son origine dans le sens

(il est même parfois créateur de sens); il est donc la manifestation d'une forme plus profonde, ce qui nous amène à étudier le texte lui-même.

La division des chapitres qui suivent se conforme au schéma de base de la structure: la division entre relata et relations.

Faire l'inventaire des éléments du discours, les classer, les caractériser, examiner leur distribution, leur répartition en espèces, leur origine sera l'objet d'un chapitre. L'organisation du vocabulaire, sa concentration et sa dispersion sont des éléments du style. Nous tenterons également de déterminer les éléments variables ou constants en y cherchant une explication.

Cependant nous remarquerons que les dénombrements nous apportent des informations limitées. Le sens des mots dépend trop d'un contexte, les relata acquièrent leur signification par le réseau de relations dans lesquelles ils sont insérés, ce qui nous amène à étudier la combinatoire, le modèle associatif particulier à l'oeuvre.

La combinatoire syntaxique nous donne le cadre dans lequel va opérer la combinatoire sémantique. Mais l'on verra comment celle-ci ébauche des moules à significations particulières, comment elle suscite des sens métaphoriques, comment elle situe la communication, comment elle révèle des attitudes de l'auteur vis-à-vis du monde.

Aussi, tout naturellement, nous sommes amené à étudier la combinatoire sémantique, aboutissement des chapitres précédents et avant-lieu de la thématique que nous côtoyons constamment. Aussi éviterons-nous tout développement en ce sens en insistant sur les structures plus que sur les sujets, sur les relations plus que sur les relata.

Tout ce que nous avons examiné agit cependant sur le sens. Les sons, la distribution du vocabulaire, la syntaxe, l'usage inhabituel du mot, génèrent des combinaisons qui, par évocations et suggestions, provoquent la vision poétique du réel, la lecture du monde sur ses deux versants.

Aussi, là s'arrête notre étude de la forme linguistique, de la signification esthétique, celle qui est déterminée par une manière de sentir les choses.

Nous n'avons qu'occasionnellement parlé de l'évolution du style de Perse. Celui-ci suit pas à pas le développement des idées du poète et ne fait que s'enrichir au cours des années. Mais il ne change pas de nature. Le genre poétique - hormis quelques pages isolées - reste d'une remarquable homogénéité. Les procédés de la maturité se retrouvent dans les oeuvres de jeunesse. La grande différence est d'intensité mais non de nature, de maturation mais non d'esprit.

Des recherches à ce sujet seraient éminemment intéressantes mais c'est seulement à partir d'une étude globale qu'elles pourraient être entreprises. Nous ne nous sommes donc pas orientés en ce sens et, sauf en quelques passages, où il nous semblait que ce fût nécessaire, nous n'avons pas délibérément insisté sur cette progression du langage poétique chez Perse.

La présentation de ce travail exigeait plusieurs compromis. Ces pages sont destinées à des littéraires: souvent les chiffres, les graphiques, les exposés techniques, ne leur plaisent pas autant qu'un texte continu. C'est pourquoi nous avons inséré les tableaux à la fin des chapitres en limitant à l'indispensable les mentions quantifiées. Etre uniquement technique en littérature nous aurait privé de l'ouverture critique; adopter un langage uniquement littéraire nous limitait dans l'exploitation des dénombrements précis que nous avons pu obtenir. En aucune manière nous ne pouvions nous résigner à l'habituelle imprécision de la critique contre laquelle nous luttons. Il fallait adopter une solution acceptable pour rester technique sans cesser d'être critique.

Pour élaborer notre travail, nous avons eu à notre disposition trois outils qui étendent les possibilités d'investigation.

Le premier est un enregistrement au kymographe d'environ vingt-cinq pages du texte de Saint-John Perse. Nous ne voyons pas comment, sans ce moyen, nous aurions pu étudier les rythmes, les débits, les intonations, soit une part importante de la phonostylistique. La précision de nos conclusions a pu en être nettement améliorée. En l'absence de ce moyen, on ne s'était pas occupé jusqu'aujourd'hui d'étudier dans un poème le jeu des pauses dont l'importance n'est pas à négliger.

La stylistique statistique fait ses premiers pas. Le chemin nous fut montré par Pierre Guiraud mais nous sommes loin d'avoir élaboré des méthodes sûres en ce domaine et nous n'avons pas encore épuisé les possibilités des moyens statistiques en littérature. Aussi, en nous efforçant d'appliquer ces méthodes, nous avons vu à la fois à quel point elles étaient fécondes et combien elles exigeaient de prudence. L'humaniste a dû tempérer le technicien et l'expérience valait la peine d'être tentée.

Monsieur Roger Little, professeur à l'Université de Southampton (G.-B.), nous a procuré son Word Index of the Complete Poetry and Prose of Saint-John Perse; il nous a été d'une grande utilité pour repérer des thèmes et étudier l'usage des mots. Nous nous en sommes servi pour établir les listes de fréquence.

Pourtant, utile pour le vocabulaire principal, cet index ne comportait pas les mots outils. Le docteur Bertrand Augst, de l'Université de Californie (Berkeley), nous a aimablement prêté ses concordances de l'oeuvre poétique de Perse. Cet outil quasi indispensable pour toute critique interne nous a permis d'étudier des faits grammaticaux et des mots dans leur contexte. L'étude stylistique ne peut se passer de ce document.

De la même source, nous avons obtenu des listes de fréquence et surtout, ce qui est plus utile encore, l'indice de l'importance relative des mots dans chacune des oeuvres de Perse. Grâce à cette indication, nous avons pu étudier des constantes et des variables. C'est la première fois que l'on pouvait exploiter des indications exhaustives sur le pourcentage de certains indices stylistiques dans des tranches successives d'une oeuvre. Tout un nouveau champ d'investigation s'ouvre devant nous.

Quelques recherches avaient été effectuées sur la stylistique de Perse. La plus connue mais non la plus compétente est celle de Roger Caillois. Son livre Poétique de Saint-John Perse, de l'aveu même de l'auteur, n'a rien de systématique. Roger Caillois n'a pas disposé à l'époque des outils que nous avons aujourd'hui et beaucoup de ses affirmations devraient s'appuyer sur des inventaires plus étendus. Les problèmes du lexique et de la sémantique sont

traités en dix pages, celui de la grammaire en dix autres. Trop de propositions proviennent d'impressions recueillies à la lecture. On cherche une idée directrice s'appuyant sur une conception solide des faits littéraires.

D'un tout autre niveau de compétence sont les travaux d'Arthur J. Knodel et Monique Parent. Arthur J. Knodel a surtout insisté dans quelques études partielles sur les rythmes et leur correspondance avec le sens. L'apport de Monique Parent est constitué de recherches sur la thématique à partir de l'étude des champs sémantiques et de l'environnement des mots, méthode qui a ouvert la voie à une orientation de notre travail.

La recherche que nous avons tenté d'entreprendre est à la fois plus générale que celles de ces deux derniers auteurs et plus méthodique que l'ouvrage de Roger Caillois. Puisqu'il est impossible de faire en ce domaine un travail exhaustif, nous avons insisté sur les faits stylistiques qui s'intègrent à un point de vue critique et qui ne relevaient pas uniquement de la curiosité philologique.

Ce travail tente - la réalisation est loin de ce que nous espérons lire un jour - d'étayer toutes les affirmations stylistiques sur un dénombrement, si possible complet, des faits. Grâce aux ordinateurs la chose est devenue dans bien des cas possible. Où cela n'était pas réalisable, nous avons travaillé sur un échantillonnage

très vaste pour obtenir un coefficient appréciable de probabilité, et notre connaissance générale de l'oeuvre nous permettait de savoir que les conclusions obtenues n'étaient pas infirmées par d'autres passages importants. Cette sécurité dans nos assertions nous semblait indispensable pour une analyse qui tend à l'objectivité.

Les progrès des possibilités d'investigation appelaient une nouvelle étude qui pût reprendre le problème. L'évolution de l'idée que l'on se fait de la littérature demande qu'on insère les recherches stylistiques dans une nouvelle perspective. Ainsi, en renouvelant les connaissances que nous avons sur la langue de Perse, cette étude expérimente l'efficacité de nouveaux procédés.

CHAPITRE PREMIER

LES PRINCIPES POETIQUES

1. L'intégrité de l'homme et du langage.

Le langage poétique témoigne d'une expérience spirituelle et d'une mentalité littéraire. Vouloir faire l'examen formel d'un style sans examiner la manière dont l'écrivain conçoit son rôle et son travail est se priver d'une perspective féconde. Le lien qui existe entre l'intention et la réalisation, entre les personnalités apparente et latente qui se manifestent dans l'écriture, peut nous dévoiler certains problèmes et, sans doute, nous renseigner sur l'écart éventuel qui pourrait exister entre les parts consciente et inconsciente du style.

A côté de son oeuvre poétique, somme et relation esthétique de son expérience, Saint-John Perse a écrit des articles sur ses amitiés littéraires, a prononcé des discours de circonstance sur la poésie et des poètes, a rédigé des lettres commentant ses propres oeuvres.

Ainsi, près du poète, nous découvrons un critique, un penseur des lettres, qui nous exprime ses vues, non seulement sur la mission de la poésie et son accomplissement mais aussi sur les qualités requises des hommes qui

ont pris en charge la publication - au sens étymologique - de la révélation poétique.

Saint-John Perse a écrit, en témoignage d'amitié, des articles sur des écrivains contemporains. Jacques Rivière, Valéry Larbaud, André Gide, Paul Claudel, Adrienne Monnier, Rabindranath Tagore, sont présentés au public dans des textes où la solidarité, la loyauté de l'amitié ne s'abaissent jamais à un jugement de complaisance. Les divergences d'attitude, les écarts de conceptions littéraires sont signalés avec une précision qui nous permet de cerner les convictions de Saint-John Perse et sa notion de la poésie.

Ensuite quelques écrits de l'auteur sur sa propre oeuvre nous révéleront ses intentions de composition, les noeuds de son écriture, les objectifs de sa stylisation.

Viennent ensuite les arts poétiques: le discours de Stockholm, l'éloge Pour Dante, qui contiennent une philosophie de la poésie et les méditations d'Oiseaux, véritable théorie de l'art.

L'analyse de ces écrits nous orientera inéluctablement vers une méthode de lecture de l'oeuvre poétique. Elle-même contient de nombreux passages où la poésie parle poétiquement d'elle-même, tout en imprimant à toutes choses la lumière de sa manifestation.

LES PRINCIPES POETIQUES

Dès le début nous rencontrons une idée centrale : l'identité de l'homme et de son témoignage littéraire, la vie étant une garantie de l'oeuvre. C'est en compliment qu'il dira : "Je puis attester que Larbaud, s'éprenant de John Donne, s'intéressait autant à l'homme qu'à l'écrivain."¹ De Jacques Rivière il écrit : "... sa probité envers la vie fut aussi grande qu'envers son art."² A Valéry Larbaud il dira : "Soyez aujourd'hui honoré pour votre probité très grande et la simplicité de votre maintien devant l'oeuvre littéraire."³

Pour Saint-John Perse, l'on écrit comme l'on vit. Il est impossible d'avoir deux moralités, celle de l'homme et celle de l'écrivain. L'éthique de l'auteur soutient l'oeuvre littéraire. Il mentionne "la loyauté profonde"⁴ de Jacques Rivière, et celle d'André Gide dans ses relations.⁵

Le plaisir même est loyal et il peut être une participation à l'existence, profonde. Ce passage se rapporte à Valéry Larbaud.

1 HL p. 393.

2 JR p. 455.

3 ML p. 13.

4 JR p. 455.

5 AG p. 79.

Mais il n'eût pas non plus répugné à se laisser ranger parmi ces Cyrénaïques de libre école pour qui l'activité même du "plaisir", plus hardi que la joie, et s'exerçant au plus haut point de l'être, pouvait constituer une loyauté suprême envers la vie.⁶

La fidélité à soi-même se confond à la fidélité à son temps quand il s'agit de l'élaboration de l'oeuvre:

Novateur, il (V. Larbaud) le fut, et bien à son insu, sans nul souci de l'être; par sa seule loyauté à vivre le chant de son époque, dans un élargissement croissant de sa mesure et de son rythme, tôt perçus....⁷

Et cette loyauté envers la vie, l'époque et soi-même devient sincérité lorsqu'elle s'adresse au lecteur, lorsqu'elle est un scrupule d'écriture.

Dans la vivante intimité d'une confession, cette gaucherie, tout à la fois, semblait le rassurer sur sa sincérité et l'inquiéter sur les limites de l'expression humaine.⁸

Ceci est un souvenir de la personnalité morale de Jacques Rivière, voici un jugement sur Léon Paul Fargue.

Parce qu'elle naît, parole vraie, d'une expérience vitale, la sincérité poétique de Fargue, confondue à l'innocence du poème, s'ouvre d'autant plus loin les voies de l'ineffable.⁹

6 HL p. 291.

7 HL p. 396.

8 JR p. 458.

9 LF p. 409.

Trouver en soi sa loi poétique serait-il une transposition littéraire de la morale de Gide? Nous ne pouvons pas douter du lien qui unit l'oeuvre de Perse à son expérience totale, intérieure et historique, dont la poésie ne serait que l'épiphanie verbale.

L'intégrité sera alors le sceau du lien du langage et de l'homme, condition nécessaire de la valeur en littérature. "Car sa gloire de poète fut de vivre son poème, et de le vivre intégralement, de toute son intégrité d'homme et de vivant"¹⁰ est le bel éloge que Perse fait de Rabindranath Tagore. Ailleurs il parle de "l'intégrité vivante du langage"¹¹ ou, à propos de Claudel "Intégrité de l'oeuvre: sa puissance"¹², ou encore, au sujet de Gide, "Ainsi partout la même intégrité. Nulle indulgence en Art pour l'impureté ni pour l'hybridité."¹³ Ce refus de la bâtardise, de l'influence uniquement littéraire qui ne passe pas par la vie - sans renoncer à l'héritage qui s'y intègre - seront des exigences majeures dans l'oeuvre de Perse. L'écrivain se doit, et doit à son lecteur, d'être

¹⁰ RT p. 868.

¹¹ HL p. 391.

¹² PC p. 388.

¹³ AG p. 76.

incorruptible aux sollicitations de la facilité, de la gloire artificielle, de l'art académique.

Saint-John Perse charge les mots d'un poids de signification qui dépasse l'usage ordinaire; il survolte les potentialités de la langue. L'authenticité de l'écrivain devient alors la vertu et la force qui intègrent l'homme à son écriture, qui amalgament le message et l'expérience génératrice. Ce poète, pourtant parcimonieux de vains compliments, note immédiatement cette qualité chez les écrivains qu'il voit d'abord en homme. De Dante il dira: "Dans l'ère plénière du langage s'intègre la durée d'une parole d'homme."¹⁴ Nous retrouvons le même éloge à propos de Paul Claudel. "Portant magnifiquement sa charge d'interrogation humaine, il a su se tenir à hauteur de la joie - qui n'est facile ni gratuite - et fut homme intégré à tout l'ordre terrestre."¹⁵ Le poète est à son oeuvre ce que l'homme est à la nature. La symbiose des deux garantit au lecteur le sérieux et la gravité du poème.

Cette loyauté, cette droiture du mot a un nom: la propriété. Saint-John Perse l'apprécie dans le langage de Jacques Rivière¹⁶ mais c'est dans son jugement de la prose

14 D p. 17.

15 PC p. 389.

16 JR p. 458.

d'André Gide qu'il précise toute la portée de son exigence verbale à la recherche du réel.

La langue elle-même est son premier souci. Et c'est de propriété d'abord qu'il s'agit: de cette "propriété" du mot, à défaut de laquelle il n'est point d'"appropriation" intellectuelle, ni même de pertinence humaine. D'où le péché cardinal de l'esprit, l'impropriété, qu'il faut combattre en puritain; l'aloï cherché bien au delà du mot, de la syntaxe même, dans la substance première de l'oeuvre et son premier mouvement; la vie rejointe à la source même de la création artistique, comme garante du vrai, du réel et du juste-garante aussi d'une nécessité, à défaut de quoi l'oeuvre est vaine.¹⁷

La propriété verbale intègre le réel; la pertinence du langage rejoint la source de la vie, garantit la vérité. Le travail linguistique sera donc créateur d'authenticité. C'est pourquoi il est essentiel, au début d'une étude du langage de Saint-John Perse d'étudier ce qu'on pourrait nommer son humanisme littéraire. En effet, on retrouve dans les portraits le reflet de ses propres exigences d'écrivain.

L'axe moral de la sincérité unifie les références idéales de Saint-John Perse. Le mot est gidien et résume les positions de l'auteur des Faux-Monnayeurs auquel Perse semble avoir voué une grande admiration. On connaissait déjà sa probité d'esprit et le désintéressement de sa vie

LES PRINCIPES POÉTIQUES

littéraire.¹⁸ dira-t-il de lui. Sa fidélité à ses amis ne sera que le reflet de son comportement général, de l'équilibre entre son indépendance et son goût de l'échange intellectuel.¹⁹

L'amitié ^{dans} de la vie personnelle devient présence au lecteur dans la vie littéraire, présence qui se perpétue par delà la mort de l'écrivain. Les hommes les plus intérieurs et souvent les plus silencieux comme Jacques Rivière possèdent ce rayonnement.

Il était de ceux dont l'être moral fixe à jamais une entière présence.... Quel était donc le secret de cette présence humaine, sinon je ne sais quoi d'instant, qui lui fût propre, comme l'identité même de la flamme.²⁰

La présence se trouve également liée à une haute spiritualisation chez Rabindranath Tagore, "Une infinie présence l'assistait en tous lieux; mais aussi l'insistance d'un infini désir."²¹

2. La dignité de l'écriture.

Cette position courageuse et sans compromission a une conséquence: l'honneur persien, sentiment noble et aristocratique, alliance de la race et de l'esprit, deux

¹⁸ AG p. 79.

¹⁹ AG p. 79.

²⁰ JR p. 455.

²¹ RT p. 868.

éléments indissociables chez Perse. Cette qualité est pure, hautaine dans le sens favorable du mot: elle crée une élite, à laquelle, comme de droit naturel, revient la direction de l'humanité. Ainsi fut la pratique de son art comme l'exercice d'une charge honorifique, dont nul n'eût pu le relever.²² Aussi l'article s'intitule-t-il Larbaud ou l'honneur littéraire. "Tout honneur (y écrit Saint-John Perse), toute fierté reportés sur l'objet même de son travail: l'oeuvre littéraire à conquérir. Et, pour une telle conquête, ses armes tenues prêtes, qu'il voulut claires et nettes."²³ Nous voici à l'écrivain-chevalier, à la conquête d'un Graal ou de la Toison d'Or de la vérité, par les armes effilées du langage.

Cette noblesse de l'homme, cette fidélité chevaleresque à la langue obligent le poète à en user avec respect et révérence. Ainsi s'explique chez Perse la majesté du style, le choix noble des mots. C'est "le grand style" au sens ancien.

Le personnage moral et le poète sont donc en corrélation. Le comportement de l'écrivain fait partie de son être moral, le second engendrant le premier. Ensemble, ils

22 HL p. 386.

23 HL p. 386.

produisent ce témoignage verbal, revêtu de toutes les qualités de cette rencontre.

Ainsi, c'est en face de cette hauteur et noblesse, que se déploient les principaux reproches que fait Saint-John Perse aux hommes. Perse est dur pour ceux qui cèdent, qui se compromettent avec des idées qu'ils ne partagent pas, qui renoncent à leur mission, en un mot tous ceux qui rompent l'unité de l'esprit et de la vie.

Cette morale dure, semblable à celle du soldat, lui fait dire de Claudel: "Il n'a rien déserté, ni trahi."²⁴ Et de Valéry Larbaud: "La désertion de l'oeuvre lui semblait faute morale et premier manquement à l'honneur littéraire."²⁵ Ce poète chevalier a relevé chez Dante les traits intransigeants de son caractère.

Il ne fut pas des tièdes ni des pusillanimes, ce catholique qui ne craint pas d'envelopper d'un même mépris tous ceux, dit-il, "qui ont pu vivre sans infamie ni renommée, détestables aussi bien au regard de Dieu que de ses ennemis."²⁶

Mais cette morale en littérature porte un nom. Il félicite Dante d'avoir échappé "sans désertier l'empire du réel aux pires méfaits de l'abstraction."²⁷ Pactiser,

24 PC p. 390.

25 HL p. 389.

26 D p. 13.

27 D p. 11.

c'est renoncer à la fidélité - et l'on sait combien l'attitude de Monsieur Léger, diplomate, fut intransigeante vis-à-vis du nazisme.

La qualité à la fois morale et littéraire de Fargue sera de ne pas tolérer l'imperfection.

Celui que Valéry saluait familièrement du titre de "prince de la métaphore", ce fils prodigue des lettres françaises fut à sa table d'écrivain le plus farouche et minutieux des autocritiques, le plus impitoyable à toute indécision comme à toute compromission.²⁸

Homme rigoureux, Saint-John Perse aime chez Jacques Rivière "ce réflexe tout chrétien qui porte l'esprit occidental à dénoncer en soi, comme des complaisances, ses plus faciles inclinations."²⁹ On croirait entendre prononcer l'agere contra.

Aussi rejette-t-il la complaisance descriptive dans la littérature de voyage³⁰, tout ce qui semble ornement gratuit, tentation littéraire mais non nécessaire. Ces mots sur Claudel laissent deviner son horreur de la facilité et du laisser-aller. La rectitude de sa foi, entre ces deux forces adverses, s'affirme impérieusement, sans complaisance spirituelle.³¹

28 LF p. 415.

29 JR p. 457.

30 AG p. 60.

31 PC p. 389.

L'écrivain doit être aussi sévère pour lui-même qu'il l'est pour l'homme.

Il (Valéry Larbaud) aimait un propos de Malherbe sur ces choses trop faciles qui viennent à l'esprit de l'écrivain et qu'un Desportes ne savait "rebuter".... Et au regard du lecteur comme de lui-même, toute complaisance personnelle lui semblait défection.³²

Aussi sa poésie n'a-t-elle rien de sentimental. Ce n'est que dans des textes postérieurs à la seconde guerre mondiale que l'on rencontre le mot tendresse dans ses textes, une fois seulement dans Amers, une autre fois dans un article sur Léon Fargue. L'adjectif tendre est même rare.

La sensibilité est appréciée, le sentimentalisme ne l'est point et la retenue a plus de valeur que l'effusion.

3. L'objectivité intuitioniste.

Mais Saint-John Perse, s'il est très attaché à ses amis littéraires pour leurs qualités morales, parmi des éloges dont la mesure atteste l'objectivité, ne manque pas de signaler les divergences d'opinion, les écarts de comportement intellectuel. Loin d'un dilettantisme de sceptique, aussi assuré dans ses convictions que dans son éthique, il fait constamment le point des positions de ses

Amis tout en leur gardant, dans les divergences, la plus haute estime.

Il marque sa rigueur pour son ami Jacques Rivière.

Ses enthousiasmes même, ses naïvetés, ses actes de foi, tout ce manque de sang-froid dans l'appréciation et cette perpétuelle maïeutique de la transfiguration, autant de garanties d'une force personnelle qu'il ne peut éluder: critique très suspect, homme très rassurant.³³

.....

Il y avait, sur son visage, toute l'attention, toute la patience et le sérieux qui firent jadis, sur le visage occidental, l'ingénuité de l'expression médiévale.³⁴

Si le manque de rigueur critique est un défaut de Jacques Rivière, l'excès de cartésianisme, de confiance dans l'"autoritas", sera la faiblesse de Claudel.

Il a fondé sur la raison, et sa règle s'établit sur un principe d'autorité; sa géométrie est euclidienne, scolastique sa méthode.... Le moins mystique des croyants: le plus logique des fervents.... Au tranchant de sa foi s'annule pour lui tout noeud gordien.³⁵

Dante lui-même est jugé à partir d'une épistémologie intuitioniste très critique vis-à-vis de la raison.

L'oeuvre de Dante est surchargée à périr d'intellectualité,

33 JR p. 456.

34 JR p. 460.

35 PC p. 389.

de dogmatisme rationnel et de pure acoustique.³⁶ Ce sera uniquement parce que le génie poétique écrase la raison discursive que la Divina Commedia dépassera les limites de l'intelligence.

Sous des variantes, le reproche aux trois auteurs est identique: ils ont, trop facilement, accepté des idées présentées sous les miroitements artificiels des raisonnements sans avoir interrogé, à l'intérieur d'eux-mêmes, l'au-delà de la raison raisonnante. Et le poète d'affirmer dans Vents "Je te licencierai, logique, où s'estropiaient nos bêtes à l'entrave."³⁷

Ce refus de la raison n'est que la recherche de son dépassement. Perse écrit: "L'usurpation poétique s'exerce fort au delà des espaces de la raison."³⁸

L'abstraction éloigne du réel, elle n'est donc pas une valeur authentique. Ne lit-on pas "les pires méfaits de l'abstraction"?³⁹ Et pour Perse la poésie est le moyen d'atteindre la vérité malgré l'impuissance de la raison.

Les exigences de Saint-John Perse sur la personnalité intellectuelle de ses amis littéraires sont plus

36 D p. 10.

37 V p. 83.

38 LF p. 198.

39 D p. 11.

complexes que son système moral. D'une part il apprécie la rigueur qui s'oppose à l'acceptation gratuite des idées et... finalement il se méfie des possibilités de la raison. Il remplace les potentialités intellectuelles par une intuition de l'absolu, objet de la connaissance poétique dont il admet gratuitement la valeur puisqu'il ne peut la fonder sur le raisonnement.

L'intuition de type bergsonien comble pour Perse cette exigence: avoir une foi malgré la faiblesse de la raison. L'expression esthétique devient alors le moyen de communication approprié.

4. L'authenticité historique et poétique.

L'intention même de sa poésie invite le poète à séparer sa vie politique de l'expérience poétique qui se rattache à une vie plus profonde.

Mon oeuvre, tout entière de récréation, ...
entend échapper à toute référence historique
aussi bien que géographique; aussi vécue qu'elle
soit pour moi contre l'abstraction, elle entend
échapper à toute incidence personnelle.⁴⁰

Nous nous trouvons devant une exclusion qui doit être précisée. D'une part l'oeuvre est vécue et les références allusives foisonnent, mais l'on refuse la localisation,

⁴⁰ Hon p. 654.

la temporalité de l'événement pour lui conférer un enseignement général. On veut transférer l'historique dans le poétique. Cet effacement des coordonnées d'espace-temps est nécessaire à l'intention de dépassement matériel. Les poèmes, à première lecture, paraissent ne rien signifier parce qu'ils ne parlent pas des choses mais de l'essence, du mystère des choses. Le vécu est là mais uniquement sous son aspect poétique. Les références sont effacées, le réel reste. Le lecteur est d'abord désorienté par cette absence. Il était habitué à une poésie où l'on parlait de quelque chose et l'on ne parle que de la poésie des choses par des mots concrets qui agissent par leur valeur allusive ou symbolique.

Aussi, très logiquement, Saint-John Perse se dresse contre une critique historique de type lansonien qui n'est pas adaptée à son intention.

Et quant à sa personne ou à sa vie, vous avez su vous élever contre cette conception anecdotique qui n'est souvent pour la critique qu'une dérobade à l'égard de l'oeuvre elle-même.⁴¹

Toute la critique dite universitaire est jugée sévèrement. Elle devient désertion de l'essentiel, jugement par l'extérieur et non analyse des textes dont l'organisation interne doit livrer la signification. Evitant

⁴¹ Hon. p. 856.

l'objet propre du message, cette critique ne pourra n'être qu'auxiliaire. L'attitude même de Saint-John Perse nous empêche de donner à ces méthodes un rôle privilégié dans la hiérarchie des moyens d'investigation. L'analyse de l'oeuvre elle-même, dans la ligne de l'utilisation des procédés d'expression définie par l'auteur, doit rester primordiale sans être exclusive et sans abandonner un regard critique sur ce que l'auteur dit de lui-même.

5. Le poète, philosophe mystique.

Vie et poésie sont liées mais le poète est un homme qui ne garde pas pour soi son expérience; sa fonction est de communiquer. Comment Saint-John Perse envisage-t-il sa fonction de poète dans la société? Les portraits qu'il nous fait nous révèlent sa conception par les points d'application de ses éloges.

Rabindranath Tagore est l'Aède et le Sage.⁴² Il nous parlait en musicien autant qu'en philosophe.⁴³ L'affirmation porte sur la forme et le contenu du message. Et l'on verra que la poésie de Perse procède de cette même intention. Le poète sera métaphysicien et il tentera d'élargir les potentialités du langage pour en aggraver la

42 RT p. 869.

43 RT p. 869.

signification. Y aurait-il pour Saint-John Perse moyen d'être poète sans être spiritualiste, sans connaître un au delà de la sensation? Le poète chante une intonation nouvelle de l'âme universelle.⁴⁴ Il doit être un mystique en son genre, qui puise, comme Plotin, sa philosophie dans ses extases, ou dans des intuitions de type bergsonien. Voici une description des écrits de Rabindranath Tagore:

Un art très pur s'exerçait là, dans l'ineffable, et qui traitait des choses de l'âme au plus haut lieu de l'être: modulation très douce de tout l'être, comme une haleine mystique.⁴⁵

Victor Hugo est jugé dans la même perspective. Il fut un Sage mystique mais mauvais Aède. Il ne répond pas aux exigences littéraires de Saint-John Perse.

Hugo, en somme, né poète, c'est-à-dire accessible malgré lui aux sources secrètes du subconscient, s'était aveuglément perdu, et, avec lui, avait perdu le Romantisme français, dans le verbalisme et dans la cécité, pour avoir sacrifié le mystère poétique à la conquête extérieure du succès et aux compromissions massives d'une grande carrière publique.⁴⁶

Mais, par ce jugement, Saint-John Perse se définit. Le manque d'intégrité, de pureté verbale, donc de qualité morale, a galvaudé des dons poétiques réels. Chez Claudel,

⁴⁴ RT p. 869.

⁴⁵ RT p. 868.

⁴⁶ AG p. 83.

c'est l'inverse! Son langage est apprécié mais, malgré sa conversion terrassante, Paul Claudel se méfie trop de son intuition. Il n'est pas assez anti-intellectualiste. "Son ascension s'opère au cric de sa raison."⁴⁷ Léon-Paul Fargue, au contraire, fut toujours assez intelligent pour tenir l'intellect à la porte du poème.⁴⁸ aussi peut-il traiter "de choses vraies, essentielles et constantes."⁴⁹ Il sera "le poète fidèle, homme de chair et de parole, clairement institué dans sa fonction médiatrice."⁵⁰

Le refus de Saint-John Perse d'assigner à ses images poétiques un cadre fixe et, ainsi, de tendre vers la poésie pure est confirmé par ce qu'il écrit à Dag Hammarskjöld.

Sous son titre: Chronique, à prendre au sens étymologique, c'est un poème à la terre, et à l'homme, et au temps, confondus pour moi dans la même notion intemporelle d'éternité.⁵¹

Il s'agit donc bien du concret en face de l'éternel, de la volonté d'unir par la transcendance une matière divisée. A propos d'Amers, il dira:

47 PC p. 309.

48 LF p. 198.

49 LF p. 201.

50 LF p. 202.

51 Hon p. 667.

C'est l'intégrité même de l'homme - et de l'homme de tout temps, physique et moral, sous sa vocation de puissance et son goût de divin - que j'ai voulu dresser sur son seuil le plus nu, face à la nuit splendide de son destin en cours.⁵²

Ce but aurait pu être celui d'Heidegger: l'être-là de l'homme dans le monde, la condition métaphysique de l'homme dans une histoire dont il ne connaît pas le sens. Le problème est non seulement philosophique mais religieux.

Ainsi ai-je voulu mener à la limite de l'expression humaine, cette vocation secrète de l'homme, au sein même de l'action, pour ce qui dépasse en lui l'ordre temporel.⁵³

Révéler par la communication poétique ce que les philosophes osent à peine tenter, tel est le but du poète. C'en est un de mystique!

Saint-John Perse n'a jamais caché qu'il prétendait à un rôle de prophète, de conducteur de foule. Toute la composition d'Amers tient compte de la mission du chantre. Dans Invocation "le Poète se dispose à l'état de grâce pour mieux accueillir une telle intercession."⁵⁴

La poésie dépasse les possibilités même des autres sciences.

52 Hon p. 665.

53 Hon p. 667.

54 Hon p. 666.

Lorsque les philosophes eux-mêmes désertent le seuil métaphysique, il revient au poète de relever là le métaphysicien; et c'est la poésie alors, non la philosophie, qui se révèle la vraie "fille de l'étonnement", selon l'expression du philosophe antique à qui elle fut le plus suspecte.⁵⁵

La poésie est donc franchissement - transgression - d'une frontière que ni la science, ni la philosophie n'ont pu dépasser. A la poésie seule revient ce rôle, "elle est action, elle est passion, elle est puissance, et novation toujours qui déplace les bornes."⁵⁶

La poésie est la science première et supérieure qui seule peut atteindre l'absolu dans son acte même. "Poésie, soeur de l'action et mère de toute création, initiatrice en toute science et devancière en toute métaphysique."⁵⁷

La poésie est première, elle est la nuit originelle d'où vient tout éclaircissement! Ne croirait-on pas lire Novalis? Une chose a frappé Perse: la séparation entre la pensée et le réel, ce qu'il nomme - comme Camus plus tard - l'abstraction, fruit de la pensée rationnelle. Or la poésie, pour Perse, c'est le réel retrouvé dans une sorte de "coïncidence" bergsonienne. La poésie est une maieutique. Dans un discours à New-York il déclarait,

⁵⁵ Hon p. 645.

⁵⁶ Hon p. 645.

⁵⁷ Hon p. 635.

Messieurs, j'admire la place que vous savez faire encore à la poésie, considérée comme mode de connaissance autant que règle spirituelle et comportement humain. Car vous, du moins, savez qu'en poésie, derrière l'artiste, l'art n'élude jamais l'homme.⁵⁸

Cette ambition de la poésie nous est expliquée sous une allégorie dans Oiseaux. L'oiseau à la double "estivation", comme la poésie, réside en deux lieux, le réel et la surréalité. Saint-John Perse décrit cette situation en ces mots. Mais du réel qu'ils sont, non de la fable d'aucun conte, ils (les oiseaux) emplissent l'espace poétique de l'homme, portés d'un trait réel jusqu'aux abords du surréel.⁵⁹

Ce sera le rôle du poème de nous faire atteindre ce dépassement de la réalité, grâce aux mots "qui gardent parmi nous quelque chose du songe de la création."⁶⁰ La poésie est une herméneutique.

6. La genèse poétique.

La poésie est une fatalité, un appel contraignant. Saint-John Perse parle de l'"urgence" - c'est son mot - qui

⁵⁸ Hon p. 635.

⁵⁹ O. p. 32.

⁶⁰ O p. 34.

pressait Rabinédranath Tagore et Gide à écrire, urgence intérieure et appel de l'humanité. Aussi admire-t-il avec Valéry Larbaud

... l'oeuvre fortuite, inéluctable, qu'ils n'avaient pu un jour s'empêcher d'écrire sincèrement, avec autant d'exigence secrète, et de maîtrise, et de ferveur, que s'ils l'eussent fait de plein aveu, en tout assentiment.⁶¹

Cette fatalité de l'appel est une garantie d'authenticité. L'oeuvre trop délibérée, trop voulue sans nécessité, conduit aux réalisations gratuites.

Aussi le subconscient a-t-il une grande importance dans la formation du message. Devant Gide, il défendait une révolution littéraire qui obtiendrait la "légitimation définitive des droits du subconscient dans la création artistique"⁶², ce qui, chez Perse, ne signifie pas abandon du travail sur l'expression. Il reconnaît le mérite du romantisme français - critiqué ailleurs - d'avoir "ouvert enfin les portes françaises ... aux premières poussées du subconscient."⁶³ Ainsi on retrouve toujours l'éloge de l'irrationnel qui chasse l'intellect, cause d'erreur. Nous y retournons à la conscience immédiate - comme disait Bergson -

61 HL p. 390.

62 AG p. 84.

63 AG p. 83.

et l'instinct devient un moyen de connaissance plus sûr que le raisonnement.

La lumière poétique, dans ce cas, ne peut être qu'intuition. Quand Saint-John Perse en parle, le texte devient lyrique.

Un pur faisceau de nervosisme se nouait là.
Et le poète encore fut appelé par son nom.
Transparence d'une heure et vibration d'un soir,
tant de nuit consumée sur sa cendre odorante,
tant de luxe dissipé à la flamme du jour, et
cette patience à l'aube renouée, et cette ten-
dresse au soir liée, d'une âme délinquante et
fière.⁶⁴

Toutes ces comparaisons viennent de la nature comme si l'instant poétique était contact avec l'âme universelle. Décrivant plus loin cet état de participation platonicienne, il nous le présente comme un "double saisissement de l'être", où le poète est "saisi et saisissant, pour une appréhension totale de l'objet et du chant, dans un acte poétique pareil à l'acte passionnel."⁶⁵ Cette assimilation de la nature est cette fois comparée à l'extase amoureuse et ceci nous explique bien des passages d'Amers. Dans Oiseaux Perse parle du rapt du poète par la divinité. Pindare, qu'il avait étudié, parle dans les mêmes termes. Le poète est prophète et Dante se trouve sur la plus vaste mer de

⁶⁴ LF p. 200.

⁶⁵ LF p. 202.

l'intuition divinatrice.⁶⁶ Parfois Saint-John Perse parle, comme Bergson, d'instinct vital dont le pouvoir est révélateur d'une unité retrouvée.

L'extase alors se traduit par une sensation que le poète appelle le plaisir, la délectation, le délice, la douceur, tous mots qui s'appliquent autant à la satisfaction érotique qu'à l'intuition poétique. Il parlera de l'art de Dante comme d'une "liaison physique avec l'universel."⁶⁷ "C'est une clarté faite douceur"⁶⁸ écrit-il. Et il dira à Valéry Larbaud:

Une seule loi pour vous au-dessus de tout art; ce sacre d'un "plaisir" qui constitue l'essence même du principe poétique, peut-être même religieux - au dire déjà de ce Coleridge qui fut, je crois, de vos premières passions d'adolescent.⁶⁹

Ce sont les épousailles du poète avec la réalité profonde, la poésie est une mystique, l'inspiration est sacre, le poète est prêtre du culte de l'authenticité. Saint-John Perse insiste sur cet aspect fondamental et traditionnel qui remonte à Pindare, et qu'il partage avec Larbaud.

66 D p. 12.

67 D p. 11.

68 LF p. 205.

69 ML p. 12.

Certes, le principe même du "plaisir", la notion initiale du "plaisir" comme élément secret, sacrant toute chose, demeurerait bien pour lui la base de toute incitation humaine, fût-elle d'ordre intellectuel ou spirituel.⁷⁰

Les notions de plaisir, de sacre, de poésie, de religion, d'érotisme sont donc connexes. Nous avons cité ce passage où il est question du "plaisir, plus hardi que la joie, et s'exerçant au plus haut point de l'être"⁷¹, et qui, pour l'écrivain, se traduit en "images poétiques qui sont les vraies filles de sa joie, toujours prêtes à lui dispenser le plaisir"⁷²; alors le poète devient la "proie d'un plaisir autre que visuel - ce "plaisir" essentiel par quoi les choses, essentiellement, prennent vie et vérité."⁷³

Le plaisir devient alors synonyme d'un retour à l'essentiel. Saint-John Perse le considère comme une remontée aux sources même de la vie, aux origines "là où l'enfance irrécusable emplit encore le coeur adulte, là où d'âge ni de lieu il n'est plus fait usage ni mention."⁷⁴

Mais cette enfance se situe en réalité hors du temps et de l'espace, dans notre principe. Si ce plaisir est

70 HL p. 391.

71 HL p. 391.

72 LF p. 411.

73 LF p. 412.

74 LF p. 205.

remontée à cette source, l'inspiration est franchissement.
"Sa poésie sans âge et sans demeure, éprise d'éternel,
recherche au pas de l'homme la source familière et la berge
d'argile où se dépouille la nuit de l'homme."⁷⁵ Et cette
berge où l'homme quitte la terre pour la mer, la nuit pour
la lumière, le temps pour l'éternité, est le lieu de la
poésie. "Prescience et transgression sont le fait du
poète."⁷⁶ Ailleurs Saint-John Perse parle "de mener l'oeuvre
créatrice à sa décharge d'instinct vital, jusqu'en ce lieu
d'effraction; aux limites du réel, où s'exerce leur pouvoir
de révélation."⁷⁷ L'effraction d'une limite, d'une fron-
tière est une idée que nous retrouverons constamment dans sa
poésie, qui se veut être un passage de l'ordre matériel à
l'au-delà du temps et de l'espace.

L'homme qui se trouve en exil, par cette effraction
poétique qui lui ouvre les sources de la vie, retrouve son
unité, conclut cette nouvelle alliance avec l'éternel.
Ainsi la poésie est religion.

75 RT p. 868.

76 LF p. 203.

77 LF p. 411-412.

7. Le travail de la langue.

Ce contact des dieux par les $\chi\alpha\pi\tau\epsilon\varsigma$ devient création par le langage, c'est-à-dire matérialisation d'un principe originel, perfection verbale d'une extase.

Toute la philosophie du langage sera reliée à cette conception de la poésie. La langue est la manifestation de l'origine de l'homme, une transparence.

(Larbaud) fut homme de langage, respectueux de l'écrit et de tout ce qu'il consacre de la personne humaine, de l'aventure humaine elle-même. Il a cru au bienfait, à la puissance occulte 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 médiation.⁷⁸

La parole contient toujours une part d'ésotérisme⁷⁹, elle est la médiation par laquelle l'obscurité - "la nuit originelle" - pour reprendre une expression de Saint-John Perse qu'il partage avec Novalis - devient épiphanie.

L'écriture est alors la consécration de l'écrivain à son impérieux devoir. Saint-John Perse admire en Larbaud cette célébration scripturale du culte poétique.

78 HL p. 399.

79 LF p. 409.

Une oeuvre, une page littéraire, par lui haussée à la lumière de l'esprit, lui parlait d'abord d'honneur, lui révélant par transparence son titre et sa naissance, à la clarté du filigrane.⁸⁰

Ce soin, ce travail continu du langage fut, pour Larbaud, travail "d'une longue prévenance et d'infinis égards"⁸¹ et un moyen de libération intérieure, "l'accession à une plus haute interrogation humaine, à un plus haut sens de la vie même, riche toujours de sources irrévélées."⁸²

Cette écriture, qui livre l'inconnu au lecteur, se confond avec le poète, cette écriture "où l'homme et le langage confondus sont, comme dans un seul acte et une même parole, d'un même souffle proférés."⁸³ Le poète est vraiment un vates, intermédiaire des dieux, sacré par son travail verbal même, créateur par l'ivresse divine comme l'aurait dit Platon.

Le langage devient identique à la vie profonde, cette vie inconsciente reliée à la totalité et épouse complètement les rythmes de la vie. Toute cette théorie du langage est contenue dans cette phrase sur Dante.

80 HL p. 388.

81 HL p. 388.

82 HL p. 387.

83 LF p. 199.

Honneur à l'homme de grande cause et de grande tractation; et pleine gratitude à l'homme, qui le plus loin porta l'action libératrice du langage - le poète, par qui s'éclaire et s'agrandit l'espace des vivants.⁸⁴

Le travail sur le langage, par la nouveauté poétique, libère des secrets qui élargissent la vision humaine, la connaissance des réalités premières. Le pouvoir révélateur du poème est, dans sa saine originalité verbale, ce qui justifie son premier abord obscur et difficile. La lumière viendra par l'analyse de ce langage renouvelé.

Dans cette perspective, il n'y a plus de séparation entre fond et forme. Cette idée revient fréquemment dans l'oeuvre critique de Perse.

Un poète de la race de Fargue est à lui-même grammaire vivante et création. Le fond, ici, ne se distingue plus de la forme, qui lui est d'emblée conjointe, et comme co-existante, dans le même mouvement de l'acte poétique.⁸⁵

Ainsi le travail sur la langue est essentiel. C'est par lui que l'homme est poète comme on est soldat par ses armes.

Les considérations les plus profondes sur le rôle du poète se trouvent dans le magnifique portrait de Dante prononcé à Florence. Dante fut associé à l'élaboration et

⁸⁴ D p. 16.

⁸⁵ LF p. 207.

à la stabilisation de la langue italienne. 'Nous te saluons, Poète, homme de terre latine, celui à qui il fut donné d'éduquer une langue, et par la langue, créatrice, de forger l'âme d'un peuple.'⁸⁶ Mais continuant son discours Perse ajoute 'Qu'il porte encore dans le siècle le scandale du poète, et par la grâce du langage, l'altercation suprême de l'homme au plus haut lieu de l'être, sa parole!'⁸⁷ Dante correspond aux critères de l'aède et du philosophe. Et pourtant son rationalisme n'avait été neutralisé que par l'abondance de ses dons poétiques. 'Le seuil métaphysique n'est là franchi que par la connaissance poétique, l'évasion philosophique procède moins d'une spéculation que d'un sentiment.'⁸⁸ Le poète est philosophe par d'autres moyens. La position de Perse reste toujours identique; elle est anti-intellectualiste et intuitioniste. Nous nous sentons dans le voisinage de Proust et de Bergson. Perse ne tente-t-il pas de réaliser en poésie ce que Proust fit pour le roman dans lequel il élabore la théorie de l'art que Perse met en application, celle de la communication par le style?

⁸⁶ D p. 10.

⁸⁷ D p. 10.

⁸⁸ D p. 11.

Comme le mouvement créateur part de l'intérieur, la liberté de l'écrivain vis-à-vis de la langue reste entière. Il n'est pas sollicité par un autre choix. Toute règle formelle serait obstacle à la création. Aussi la versification de Perse reste souple et obéissante à une dictée intérieure et non à des prescriptions d'usage. L'unité de l'oeuvre étant faite de celle de l'auteur, la forme garde le cachet d'authenticité de la création. Le style n'est donc pas affaire de styliste mais d'honnêteté vis-à-vis de la chose dite. La voie la plus féconde pour étudier la poésie de Perse sera donc son style. La forme y est intentionnellement signifiante.

8. Le rayonnement des mots.

Dans son discours de Stockholm, Saint-John Perse énumère les moyens stylistiques qu'il utilise "à cette limite extrême de complicité où le réel dans le poème semble s'informer lui-même."⁸⁹ En d'autres mots, c'est de la forme même du langage, de son agencement que le sens doit jaillir. Le problème du sens est plus dans les structures que dans la suite des mots. La pensée doit se détourner de la chose dite pour, par un jeu allusif de relations, projeter

⁸⁹ Hon p. 645.

sa pensée par delà. Tous ces procédés tendent à faire saisir la réalité immatérielle dans l'immanence de la structure matérielle du langage. Voici l'énumération de ces moyens.

Par la pensée analogique et symbolique, par l'illumination lointaine de l'image médiatrice, et par le jeu de ses correspondances, sur mille chaînes de réactions et d'associations 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.⁹⁰

Cette phrase capitale nous prépare à une future analyse de l'oeuvre. Valéry dans sa théorie de l'infini esthétique nous disait des choses similaires. Les "mille chaînes de réactions et d'associations" font de la poésie un système de suggestion. C'est en dehors des mots mais par eux qu'il faut découvrir le sens. L'image, l'analogie, le symbole sont médiateurs non pas entre les choses elles-mêmes, mais entre des plans d'existence.

Saint-John Perse ne dit-il pas des oiseaux de Braque qui sont l'image du dynamisme du langage poétique "Et bien ne sont-ils comme des mots sous leur charge magique: noyaux de force et d'action, foyers d'éclairs et d'émissions portant au loin l'initiative et la prémonition."⁹¹ C'est

⁹⁰ Hon p. 645.

⁹¹ O p. 23.

une déclaration d'intention extrêmement importante non seulement pour la stylistique mais pour l'établissement d'une thématique de l'évocation.

La poésie de Perse travaille sur un autre registre que celui de la langue usuelle. Le langage est recréé, le signe linguistique fonctionne différemment, il a une valeur inhérente à ses qualités matérielles qui s'ajoute aux autres sens qu'il peut avoir.

Comment alors utiliser les mots qui cependant ont un signifié? Généralement ils font penser à quelque chose! Le sens, ou les sens, d'un mot, quand on aime ainsi la langue, ne sont plus alors que le stimulant qui ouvre les portes au dépassement du langage, "promesses d'astres ou de comètes dont ils fixent l'oeil ou l'embryon."⁹² Le sens suggéré, auxiliaire dans le langage ordinaire, devient primordial. Mais pour cela, il faut, en retirant au mot toutes ses significations usuelles, libérer toutes les suggestions possibles. Le mot devient créateur de surprises sémantiques. "Les mots, arrachés à leurs lits, courent d'eux-mêmes militer pour nous: ils sont nos janissaires et nous livrent cent captives."⁹³

92 LF p. 414.

93 LF p. 414.

Le sens littéral n'est plus que virtualités de secrets que le mot ne peut livrer que s'il est inséré dans un faisceau d'harmoniques du langage poétique. Aussi le contexte devient très important ainsi que le réseau d'allusions qui transfigure le mot. Pour le poète les mots "demeurent choses métaphoriques..."⁹⁴

Il n'y a pas toujours un autre mot dont il serait l'image,  est image par lui-même. Perse cite cette phrase de Fargue : "Le bon écrivain est celui qui enterre un mot chaque jour Pour lui les mots sont artésiens..."⁹⁵

Les mots deviennent objets qui par leur forme dépassent le sens de la compréhension courante.

Ce langage organisé d'une certaine manière crée une pensée originale par lui-même. Les mots par leur arrangement deviennent une découverte du monde. Selon le "coup de dés" ils prendront un sens auquel rien, avant, ne pouvait faire penser. N'y a-t-il pas là un problème très mallarméen? Mais cette découverte par le langage, s'il n'est pas l'art tout entier, correspond à toute l'esthétique moderne qui le considère comme moyen d'investigation et de révélation. Proust, déjà, parlait dans  sens.

94 LF p. 414.

95 LF p. 414.

9. La richesse de l'image.

Mais si tous les mots sont des images, nous nous trouvons devant un second degré de symbolisation linguistique. Le signifié est aussi figuratif que le signe. Il peut ensuite aussi être l'objet d'une comparaison ou d'une métaphore. Alors des liens nouveaux entre des choses différentes se croisent et créent une unité du monde coordonnée selon un foisonnement de connexions figuratives. "Par elles (les images) éclairé, au coeur même de sa nuit, il retrouve, poète, quelque parcelle errante de l'unité perdue."⁹⁶

L'image qui unit la diversité du monde fragmenté est un moyen de quête philosophique, un retour à l'alliance, aux sources de la vie, au grand tout.

Les images deviennent des fragments: chacune d'elles est une révélation partielle qui unit la signification figurée à la signification propre. "Et liens vivants de ce renouement, elles demeurent les membres épars d'un Corps qui nous concerne tous."⁹⁷

La recherche de l'unité de l'homme par le langage conduit l'auteur à la richesse d'images. Les métaphores s'élèvent alors en plusieurs étages et donnent au monde une

⁹⁶ LF p. 412.

⁹⁷ LF p. 412.

cohésion verticale qui l'approche de la transcendance; le cours linéaire du langage analytique usuel ne pourrait exprimer cette tendance à l'élévation. L'expression est commandée par l'objet de la poésie.

L'auteur s'explique sur quelques unes de ses images et la manière de les employer. L'image principale et le nom le plus fréquent de l'œuvre est mer; voici ce qu'il en dit.

Et sa métrique aussi, qu'on lui impute à rhétorique, ne tend encore qu'au mouvement et à la fréquentation du mouvement, dans toutes ses ressources vivantes, les plus imprévisibles. D'où l'importance en tout, pour le poète de la Mer.⁹⁸

Dans ce passage, on parle des pré-socratiques, du mouvement chez Héraclite d'Ephèse et le πάντα ῥεῖ. La mer est alors une vision concrète traitée en support symbolique; elle est le mouvement universel et cosmique, l'élan vital de Bergson, l'éternel féminin de Goethe. Parlant du destin de l'homme, Perse écrit: "Et c'est la Mer que j'ai choisie, symboliquement, comme miroir offert à ce destin"⁹⁹

Les mots symboliquement et miroir sont d'une grande portée. Le poème est transformé en une vaste allégorie métaphysique. La marche vers la mer devient "la quête errante de l'esprit

98 Hon p. 655.

99 Hon p. 665.

moderne."¹⁰⁰ Toute la géographie du poème traduit la situation de l'homme face à l'ineffable. La Mer est considérée "comme élément de puissance autant que source de connaissance - la Mer identifiée à l'Etre universel."¹⁰¹

Voilà comment Perse utilise un mot, son image de base. Il est la matérialisation, le miroir d'un principe philosophique.

La Mer est le mouvement mais la langue est une matière qui doit se plier à ce mouvement pour en exprimer l'idée. Le rythme est image, identification même.

Faisant plus que témoigner ou figurer, elle (la poésie), devient la chose elle-même qu'elle "appréhende", qu'elle évoque ou suscite; faisant plus que mimer, elle est finalement cette chose elle-même dans son mouvement et sa durée; elle la vit et "l'agit", unanimement, et se doit donc, fidèlement, de la suivre, avec diversité, dans sa mesure propre et dans son rythme propre: largement et longuement, s'il s'agit par exemple de la mer ou du vent, étroitement et promptement s'il s'agit de l'éclair.¹⁰²

Saint-John Perse, toujours concret, parle bien du rythme des choses et non des sentiments. Le courant de la vie que l'on veut capter ne peut s'exprimer que dans le

100 Hon p. 665.

101 Hon p. 666.

102 Hon p. 656.

déploiement temporel de la matière. Le rythme est la quatrième dimension de la poésie de Perse.

10. L'ambiguïté nécessaire.

Vouloir confondre le réel et le surréel posait un problème de technique poétique.

La poésie participe - dans le sens platonicien - à deux ordres et la réalisation linguistique de cette participation est l'ambiguïté. Le double sens du texte est ainsi justifié.

Voici ce que le poète dit encore de l'oiseau, image des mots. "Dans sa double allégeance, aérienne et terrestre, l'oiseau nous était présenté pour ce qu'il est: un satellite infime de notre orbite planétaire."¹⁰³ La poésie aussi est "aérienne et terrestre" et le poète et le peintre sont "assembleurs de saisons aux plus hauts lieux d'intersection."¹⁰⁴ Voici l'oiseau en mouvement: "L'alternance est sa loi, l'ambiguïté son règne."¹⁰⁵

C'est cette volonté d'expression sur deux plans que Perse exprime en écrivant "O Poète, ô bilingue, entre toutes choses bisaiguës, et toi-même litige entre toutes choses

¹⁰³ O p. 11.

¹⁰⁴ O p. 9.

¹⁰⁵ O p. 9.

litigieuses - homme assailli du dieu! homme parlant dans l'équivoque!"¹⁰⁶ On ne peut pas mieux avouer son intention d'être sybillin et d'énoncer des oracles! Mais ceci doit être positif et les deux sens ne doivent pas se détruire réciproquement.

Les diverses possibilités de sens du langage poétique de Perse ont donc leur raison d'être. En décrivant le visible il faut suggérer l'invisible. Tout un jeu de langage est nécessaire à cet effet et la sémantique ordinaire est insuffisante à expliquer les sens. Une étude stylistique est indispensable.

La difficulté de compréhension invite le lecteur à l'interprétation et l'usage fréquent de mots dans leur sens étymologique, en trompant l'attente, provoque une suspension de l'esprit qui le force à envisager un éventail de sens possibles. Le procédé est explicitement reconnu par le poète.

Cette habitude semble pratiquée avec moins de fantaisie que par Claudel même si ce dernier a pu en suggérer l'idée. On rencontre en prose des expressions révélatrices qui n'auraient point leur place en poésie:

"à moins d'être moraliste au sens ancien du mot"¹⁰⁷,
"modestie et décence dans leur acception latine"¹⁰⁸,
"équanimité d'esprit digne de l'acceptation latine du
mot"¹⁰⁹, "le poète irritable au sens latin du mot"¹¹⁰.

On voit par les exemples cités quelle importance le poète attache au sens latin, au point que l'on peut se demander s'il ne pense pas d'abord le mot en latin. En poésie, le texte ne devient clair que si l'on pense au sens étymologique de certains mots comme gravité ou transhūmant.

Mais cette tendance a une signification: elle manifeste un retour aux sources du langage et quand le langage est par lui-même un moyen d'exploration, ce procédé s'inscrit dans la conception persienne de la poétique, conçue comme une maieutique qui découvre nos origines, notre nuit antérieure.

11. L'efficacité de la phonétique.

Dans le long article sur Fargue, Saint-John Perse justifie le poème, non pas en prose, mais libre de règles.

107 AG p. 81.

108 JR p. 456.

109 ML p. 13.

110 LF p. 209.

préalables pour n'être fidèle qu'à des règles intérieures.
"C'est sous ce mode poétique, sans métrique ostensible ni
régularité rythmique, qu'il a donné le meilleur de son
oeuvre de poète."¹¹¹ Et il ajoute:

Avec une rare sûreté d'oreille, un art très
libre et personnel s'exerce là, dont la logique
profonde plus qu'aucune rhétorique, porte
l'ensemble des faits rythmiques et mélodiques à
un niveau d'harmonie sauvegardant l'essentiel du
poème traditionnel.¹¹²

Ce passage est très révélateur. L'essentiel de la
poésie éternelle est sauvé mais sa forme se renouvelle dans
la liberté, qui n'est que fidélité à une logique profonde
et individuelle. Toute la phonétique du poème est le fruit
d'une exigence quasi existentielle. Cette liberté,
garantie de l'authenticité, transposition fidèle de la
morale giddienne en poésie, était nécessaire à l'expérience
de la révélation poétique. En suivant pas à pas l'évolution
phonétique du poème nous devons pouvoir retrouver les
variations des sentiments et des idées. La versification
persienne unit ces contradictions: elle est libre et
nécessaire. Saint-John Perse avait étudié Pindare et il a
pu trouver en lui un maître de la versification très souple
mais aussi très fidèle au mouvement interne de son thème.

¹¹¹ LF p. 406.

¹¹² LF p. 406.

Claudél travaillait avec moins de rigueur, dans la même direction.

Quand Saint-John Perse parle des divers auteurs de poèmes en prose depuis Aloysius Bertrand jusqu'à Fargue en passant par Maurice de Guérin, Rimbaud, Claudél, il note chaque fois les écarts de style. Mais s'il est attiré par l'apparence invisible de la métrique de Fargue c'est parce que l'objet de sa poésie est le secret des harmonies cosmiques. Cette forme intérieure exprime la volonté d'ésotérisme de Persé, qui se manifeste par l'apparente obscurité de ses poèmes. Le sens n'est pas plus visible que la métrique, et la découverte de celle-ci éclaire celui-là. Encore ici nous remontons à l'origine du moi éternel "par la fidélité d'une modulation prise aux sources et qui traite d'essentiel tout en multipliant les chances du divers."¹¹³ Et en parlant de Fargue, Saint-John Perse ne fait que se décrire.

C'est dans le texte sur Fargue que nous trouvons le plus de précisions sur la technique poétique telle que la conçoit Persé. Il admet le complet renouvellement, nécessairement continu, de ce qu'il nomme la "syntaxe rythmique".¹¹⁴ La phonétique est, pour Persé, génératrice

¹¹³ LF p. 407.

¹¹⁴ LF p. 406.

d'associations d'idées et elle construit des structures logiques. Sons et sens sont inséparables et le poème devient signifiant par la phonétique.

Et dans la maîtrise de son rythme, ce n'est pas lui non plus qui eût fait bon marché de muettes ni de brèves, d'élisions ni d'ellipses, d'alliances ni d'allitérations, entre toutes consonnes harmoniques du texte poétique.¹¹⁵

Quand Perse parle de quantité, de la syntaxe harmonique des sonorités, ces procédés, très libres et spontanés chez lui, évoquent des principes qui étaient à la base de la métrique ancienne.

Le rythme, qui donne le ton au poème, a plus d'importance que le nombre de syllabes, les allitérations plus que la rime. C'est remonter, au delà du formalisme poétique, à la signification sensible et esthétique (ἀλυσάμενοι) de la forme verbale "... il sut des mots le rôle très charnel¹¹⁶, et les mots ne sauraient, pour le poète, tenir l'office de simples signes médiateurs sans intérêt plastique.¹¹⁷

Ces indications en disent long sur la sémantique de Saint-John Perse. Le commun sens du dictionnaire s'estompe devant l'impression sensible du son. C'est l'exploitation

115 LF p. 416.

116 LF p. 414.

117 LF p. 414.

de la sensualité - au sens latin de sensualis - du langage. Ceci nous oblige à rectifier nos habitudes de lecture et à prêter attention à ces aspects matériels des sonorités qui agissent comme des informateurs sur le système nerveux.

Aussi ne faut-il pas nous étonner de l'importance de la ponctuation chez Saint-John Perse. Les très nombreux points de suspensions, antérieurs et postérieurs, les tirets, les virgules, les points d'exclamations règlent la tonalité et le débit qui doit se prêter au style de l'invocation, de la célébration, de la méditation. Le texte devient une portée musicale avec ses pauses et ses mesures, ses noires et ses croches. Et ce rythme se construit en regard de la réalité et la poésie devient toute entière une synesthésis.

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.¹¹⁸

Cette musique de la langue, plus parlante que le sens du dictionnaire, ne rejoint-elle pas la philosophie de la musique, telle que la concevait Schopenhauer qui en faisait le premier des arts atteignant l'essence même de la vie?

118 LF p. 412.

Le rythme est l'expression de l'élan vital universel et particulier. L'Histoire lui a dit "Ecoute plutôt ce battement rythmique que ma main haute imprime, novatrice, à la grande phrase humaine en voie toujours de création."¹¹⁹

Ainsi, docile à son objet, Perse est créateur d'une métrique souple qui ne doit rien aux autres poètes, qui est le chant intérieur de la vie universelle qu'il écoute en lui-même. Claudel avait déjà écrit ses versets aux battements de son souffle. Saint-John Perse reprendra avec plus de rigueur, cette écoute mais mieux accordée à la nature qu'il ne sépare pas du spirituel.

Dans la perspective du mouvement d'Héraclite, Saint-John Perse attache une grande importance à la signification du rythme, expression poétique du devenir universel, du Temps, "où se transmet le mouvement même de l'Etre."¹²⁰ "Les pires bouleversements de l'histoire ne sont que des rythmes saisonniers dans un plus vaste cycle d'enchaînements et de renouvellements."¹²¹ La poésie sera l'expression de cette vie par son mouvement. "Une même loi d'harmonie régit le monde entier des choses."¹²² Le poète

¹¹⁹ Hon p. 646.

¹²⁰ Hon p. 645.

¹²¹ Hon p. 646.

¹²² Hon p. 646.

en écoute le chant à l'intérieur de lui et nous le traduit en écrit.

Cette technique est en concordance avec une pensée. Anti-intellectualiste et intuitioniste, Saint-John Perse doit recourir à un art de suggestion. Le poème doit être plus perçu que compris, il s'adresse au subconscient qui enregistre le monde par des formes et non par des concepts. Alors, le lecteur, habitué aux textes discursifs, est désorienté par ces poèmes.

Toute cette poétique est dans la ligne de la psychologie de la forme et elle se conforme aux courants modernes de la pensée.

Pourtant, poète du versant secret des choses, il ne désire pas une lecture à haute voix. Ses poèmes ne sont écrits que pour l'oreille interne.¹²³ Il est surprenant de trouver ce mépris de l'exécution orale du poème chez un auteur qui attache au rythme une fonction d'incarnation et qui intitule Chant ses écrits. Peut-être la récitation orale détournerait-elle le poème de son but? Trop préoccupé des sonorités, peut-être ne percevrait-on plus les jeux allusifs, le rythme sémantique, et la complexité du texte s'émousserait au profit du seul élément sonore!

¹²³ Mon p. 658.

Le mystère du destin humain ne peut se révéler qu'à l'intérieur de l'homme et la lecture ne peut être publique. Cette intériorité de la mélodie, qui crée des liens sémantiques, est exigée par la nature même de la poésie de Perse. Le principe est d'ailleurs d'Héraclite d'Ephèse: "ἀρμονίη ἀφανὴς φανερῆς κρείττων." 124

12. Conclusions.

Déjà maintenant, par ce regard rapide sur l'optique critique de Saint-John Perse, nous pouvons nous assurer de certains indices qui nous guideront dans l'interprétation de l'oeuvre.

Nous savons combien sa poésie est liée à une expérience, qu'elle est exempte de toute gratuité, qu'elle n'est pas de l'art pour l'art, qu'elle n'est qu'un moyen d'expression méta-physique. Manifestation verbale de l'intégration de l'homme à la vie universelle, elle opère par l'intégrité du mot. L'écriture a sa morale. Elle exige le travail rigoureux de l'achèvement expressif d'une intuition venue du subconscient.

124 Fragment cité par Octovian Viua - Remontée aux sources de la pensée occidentale Héraclite - Parménide, Anaxagore, Les travaux du centre roumain de recherches, Paris 1961, p. 58.

Saint-John Perse opte, avec un groupe important d'auteurs du début du siècle, pour l'anti-intellectualisme. Le positivisme s'était épuisé et les derniers représentants du symbolisme poétique, Mallarmé et Valéry, avaient abouti au scepticisme philosophique. La pensée rationnelle avait échoué et, pour que la poésie fût valable, il fallait cependant posséder une conviction. Bergson, Proust, avaient ouvert une autre voie. L'intuition peut faire transparaître la nature et la révéler dans sa profondeur. Saint-John Perse, avec un groupe, s'oriente vers un mysticisme laïque et poétique mais l'objet de l'interrogation reste religieux.

L'expérience mystique est, en général, individuelle, et l'homme qui refuse des structures religieuses extérieures à lui et ne veut se soumettre aux postulats d'une école, doit trouver sa loi en lui-même. Il y a quelque chose de gideen dans tout mystique.

L'expérience poétique se compare donc à l'extase intemporelle, assez semblable à celle de Plotin. Le poète en fait la relation et devient un vates qui dicte dans l'ivresse divine. Cette connaissance peut s'incarner dans le plaisir, satisfaction profonde de l'homme qui, quittant son exil, s'intègre de nouveau à la totalité. Le thème est goethien?

La poésie est donc découverte des sources de la vie. Mais cette conception individuelle exige la complète liberté de l'écrivain vis-à-vis de la langue et des règles. Dans le langage poétique doit transparaître, par le rythme même, l'origine de l'homme. La langue est médiatrice d'absolu dans une expérience particulière.

Par un lien nécessaire, le fond devient générateur de la forme tandis que le procédé est inversé chez le lecteur. Saint-John Perse se doit, alors, de prendre un soin méticuleux de la fidélité de son écriture, et, pour le critique, l'étude de son fonctionnement devient une clé de l'oeuvre.

L'attitude stylistique volontaire de Perse porte sur quelques points précis. L'usage du sens étymologique des mots est un retour aux sources du langage. La liberté de sa métrique préserve l'esprit originel de toute immixtion. Les harmonies doivent rester secrètes et être perçues sans pouvoir être formalisées. Le poème doit se lire dans un jeu de relations sémantiques et analogiques suggérées par la structure sensible.

Un texte est un stimulus d'intuitions dont la génération est due aux aspects stylistiques de l'écrit, à l'organisation très originale de la médiation verbale.

Mais les mots ont normalement un sens. Est-il utilisable dans ce genre de poésie comme il le serait

ailleurs? Une annulation de la signification se produit par l'obscurité et il ne reste plus comme soutien au lecteur que des impressions, des suggestions qu'il est obligé de chercher au delà du sens usuel. Un halo poétique se détache d'un texte qui s'annule par sa difficulté. Le texte devient métaphore (μεταφορά = translatio) dans le sens premier. L'ambiguïté du texte invite à l'interprétation, à la polyvalence et s'il décrit des situations concrètes, nous sommes forcés de leur trouver un dépassement.

Il y a une syntaxe de l'image, elle crée une unité dans la vision poétique du monde. Comme le savant découvre une relation entre deux objets, le poète par l'image découvre l'unité du monde. L'image est association, συμβολή, elle est créatrice de cohérence dans un monde que les mots divisent.

On voit combien Saint-John Perse reste moderne dans sa conception de la poésie. Parti de la réaction quasi mystique du début du siècle, il est parvenu à amener ses principes à maturité en les coordonnant avec la mentalité actuelle des savants et des linguistes. Il s'aligne sur la pensée actuelle de la peinture et de la musique.

Saint-John Perse s'est donc expliqué. Ses poèmes qui ont la réputation d'être obscurs, ne le sont que parce qu'on y cherche un sens qui ne s'y trouve pas. Comme expérimentation du langage cette poésie exige une adaptation

de la lecture à l'usage fait de la langue par le poète. Une part de la signification se trouve dans les intonations, les virgules, le tempo, les assonances et une autre dans les évocations, les contacts entre les mots, les parallélismes syntaxiques, les ambiguïtés et les superpositions d'images.

Tout trait stylistique a une intention parfois inconsciente, donc une signification. S'il interroge son inconscient, l'auteur est trop exigeant pour laisser dans le texte une imperfection qui n'exprimerait pas exactement ce qu'il ressent du monde. L'analyse du texte doit normalement nous conduire à revêtir les apparentes obscurités d'une lumière qui ne se découvre que par ce travail.

Aussi l'examen du langage poétique, des techniques d'écriture, du style nous semble, surtout chez cet auteur, préalable à toute étude thématique. C'est en étudiant le fonctionnement du signe linguistique que nous parviendrons à saisir des significations. En nous appuyant sur les affirmations du poète nous pouvons dire qu'une critique stylistique est le précédent complémentaire d'une critique de signification.

CHAPITRE II

LA PHONOSTYLISTIQUE

1. Le rôle de la phonostylistique.

Nous nous sommes étendus sur les principes littéraires pour exposer les intentions explicites de Perse. Or, le désir d'atteindre le monde poétique - qui pour Perse est métaphysique - nécessite l'usage de procédés d'expression appropriés. Il s'agit de suggérer au lecteur un sens qui ne peut être dit. Une collaboration entre les sons et les mots, les rythmes et la syntaxe devient indispensable. L'étrangeté du langage, son ambiguïté crée une apparente confusion que le lecteur tente de surmonter en résolvant ces énigmes.

D'autre part, pour rester un message valable, la poésie ne peut se séparer du réel. La description de la nature, et de la vie vécue, demeure présente. L'évasion philosophique nous mènerait à une pensée sans vision, à un produit abstrait et non à un monde imaginaire généré par le réel.

Le problème stylistique de ce réalisme idéalisant sera donc de demeurer concret et de dévoiler dans ce concret le sens poétique qui est connaissance des Essences, des Idées-mères.

Il faudra donc remonter de l'actuel aux sources de la manifestation, à l'idée génératrice. Nous avons vu que le rythme, la ligne mélodique, était participation à la vie cosmique. Il ne sera donc pas question pour Saint-John Perse de se soumettre à des mètres préétablis mais d'enregistrer la pulsation de la réalité. La parenté de cette position avec celle de Claudel qui mettait sa parole poétique au rythme de lui-même et du monde apparaît de suite.

L'organe essentiel en sera ce temps double.
de la conscience dont les figures en cette vie
sont la respiration, le battement de cœur,
l'aigu et le grave, les brèves et les longues,
l'iambe fondamental de tout langage.¹

Traiter des affinités de Claudel et de Perse ne concerne pas notre étude, mais nous ne pouvons nous empêcher de signaler l'analogie des idées et surtout de celles de la deuxième ode L'Esprit et l'eau.

Tous les principes de Perse nous montrent sa volonté constante de faire de l'écrit la réalité elle-même et, dans ce cas, le style n'est-il pas la meilleure introduction à la thématique?

Dans la prosodie persienne, on ne peut parler de règles mais de tendances. Saint-John Perse reconnaît vouloir

¹ Paul Claudel, Ouvre poétique, Bibliothèque de la Pléade, Paris, 1957, p. 203.

s'inspirer non d'une forme poétique préétablie, mais de la chose elle-même. La poésie se doit

... de suivre fidèlement la nature avec diversité dans sa mesure propre et dans son rythme propre: largement et longuement, s'il s'agit de la mer ou du vent; étroitement et promptement s'il s'agit de l'éclair.²

Dans ce passage de sa lettre à George Huppert, l'auteur reconnaît la pression exercée par le thème sur la structure du texte. Quoique la voix du poète soit surtout intérieure, le ton solennel de cette poésie invocatoire nous incite à rechercher dans la phonie du texte des éléments significatifs.

"Le texte lui-même abonde en marques réglant le débit: points de suspension, enjambements, division en versets, points d'exclamation. Ces marques dirigent l'allure et l'intonation de la lecture. Les enregistrements nous ont permis de fixer pour l'étude ces fuyantes adaptations du rythme à la vie (notes nos 1, 2, 3).

2. L'insistance phonétique.

Tous les stylisticiens ont remarqué l'importance de l'accent d'insistance. Il ôte au style son caractère indifférent, y ajoute l'émotion et alors son usage fréquent

devient significatif, il évite au texte la froideur de l'intellectualité pour y placer la vibration de l'engagement poétique.

L'accent tonique qui, en français, se place à la fin des mots allonge la syllabe jusqu'à la doubler parfois. Quand il s'agit de l'accent de groupe ou de celui de la rime, la syllabe peut s'allonger jusqu'à quatre fois le temps d'une brève. Mais cet accent s'accompagne d'une perte d'intensité ou de hauteur d'intonation due à la retombée ou à l'épuisement de la voix.

L'accent d'insistance par contre est facultatif: il est par conséquent toujours expressif. Le lecteur ne peut l'omettre si le texte l'y invite. Ici, comme pour le ralentissement du débit, le fait de phonostylistique est relié non seulement à des structures syntaxiques mais aussi à des indications sémantiques. Ce sont elles qui incitent le lecteur et déterminent le ton et les coupes. Par un écart des structures habituelles, elles forcent une élocution inusitée. Le style forme une unité indivisible et nos distinctions de plan ne sont pas des différences d'intention de l'auteur et ne sont nécessitées que par les impératifs de l'explication, au sens latin du terme.

Mais si le mot qui porte un accent d'insistance sur la première syllabe - ou la seconde lorsque le mot commence par une voyelle - est signe d'une émotion, la phrase à

l'attaque brusque, dont le mot initial souvent détaché porte un accent fort, en sera fortement affective. Le fait était déjà connu des anciens quand ils parlaient de la crouse et de la violence du sentiment que ces vers expriment.

Les enregistrements au kymographe nous permettent de repérer facilement les phrases affectives: "Toi, dieu mon hôte, qui fus là"³ (croquis no 7). L'intensité de Toi monte à 44 décibels. Ainsi nous pouvons repérer les ictus⁽¹⁾ affectifs et étudier leur correspondance avec les autres faits syntaxiques. Parfois l'ictus fait non seulement monter l'intensité mais aussi l'intonation et l'on a affaire alors à des attaques brusques. Or ces attaques sont usuelles dans les ordres et les exclamations, tournures fréquentes qui marquent le souhait ou l'admiration et sont donc éminemment subjectives. Aussi n'est-il pas étonnant de les rencontrer en grand nombre dans l'oeuvre de Perse où elles accentuent encore l'impression de présence personnelle au monde.

A la lecture, l'on se demande d'où provient le dynamisme du texte de Perse. C'est l'intensité forte du

3 A p. 241.

(1) Nous employons le mot ictus dans le sens d'insistance dont la marque est un renforcement de l'intensité de la voix. Dans la pratique l'ictus se confond souvent avec l'accent d'insistance ou emphatique.

début de la phrase, qui entraînant une intonation haute, produit cet effet. Nous avons dit que l'attaque forte était en français une caractéristique du commandement. Les adjurations sont nombreuses et elles influencent la phonétique du poème. "Seigneur terrible de mon rire, gardez-moi de l'aveu, de l'accueil et du chant."⁴ (croquis no 8). Dans cette phrase il y a évidemment une emphase sur Seigneur, mot mis en apostrophe, puis le ton baisse, s'épuise, mais l'on voit ensuite que le verbe gardez-moi porte un accent d'intensité sur la première syllabe, même si l'accent tonique normal reste sur moi. L'intensité de ce membre de phrase passe de 42 à 35 décibels sur ... vœu. Nous rencontrerons cette construction en decrescendo à partir d'une attaque forte.

On peut rapprocher de cette observation l'usage très fréquent du et au début des phrases et surtout du et au début des versets, parfois même de la moitié de ceux d'un chant. Par ce et anaphorique, la phrase débute par une voyelle élevée assez marquée ce qui évite un article au vocalisme assez effacé. L'abord doux est remplacé par une attaque aigüe. Cette insistance phonétique, à laquelle on n'est pas habitué, s'inscrit dans la ligne du renforcement

⁴ E p. 194.

du début de phrase, caractéristique d'un style émotif. Perse semble très sensible à ces aspects nuancés et impressifs du texte. L'affectivité de ses poèmes s'en trouve renforcée.

Parfois l'intensité est en crescendo lorsque l'insistance est forte et qu'elle s'applique à certaines exclamations et interrogations. Nous en avons un exemple dans "Je vous connais, ô monstre!"⁵ (croquis no 2) et dans le mot Imminence (croquis no 5) mais les termes sont suivis d'une retombée qui parfois peut s'éteindre sur le ton de la confidence (croquis no 6 ... à même ma chanson). Toutes ces phrases ont des points forts mis en relief.

La marque de l'émotion - et l'expression sonore y est plus sensible que l'écrit - est d'accuser un relief qui s'ajoute au sens littéral du texte. Dans Vents "O vous que rafraîchit l'orage"⁶ se trouve au début d'une strophe. Le O vous porte l'accent d'insistance (croquis no 10). La tension est brusque et se relâche ensuite (de 42 à 34 décibels) mais l'intonation en est ainsi déséquilibrée; haute au début, elle descend jusqu'à orage de 250 à 150 cycles/secondes. Ce rythme de la tension et du relâchement est fréquent lorsque deux groupes s'équilibrent ou que l'inversion ou la parenthèse rompent la continuité du

5 E p. 172.

6 V p. 119.

discours. Au début du verset suivant on lit: "Repris aux dieux votre visage."⁷ L'inversion ici crée une césure et le membre rejeté est mis en évidence; l'intensité plus forte est mise en relief par le contraste de votre visage prononcé plus doucement (croquis no 11); elle tombe de 42 à 30 décibels.

L'accent d'insistance a de plus entraîné dans ce même passage un autre phénomène phonétique: l'allongement vocalique. Les deux membres ont approximativement le même nombre de syllabes. Le premier devrait se prononcer plus rapidement puisqu'il ne contient aucun allongement dû aux muettes; or il se lit en 1,20 seconde tandis que le second l'est en 0,90 seconde. Il y a donc une accélération à la lecture qui diminue le relief de la seconde partie au profit de la première.

Les moyens les plus variés servent à mettre en valeur ce début de phrase. Déjà dans Eloges le procédé est courant. Le sixième chant commence par des points de suspension et, dans ce silence, le début éclate. "... Or ces eaux calmes sont de lait"⁸ L'enregistrement est significatif (croquis no 12). Un Or massif de 46 décibels

⁷ V p. 119.

⁸ EL p. 37.

d'intensité, de 0,55 seconde de durée, suivi d'une pause, commence ce poème très calme. La phrase s'achève en un tranquille decrescendo. Dans le même chant la dernière strophe débute par "Enfance mon amour!"⁹ L'adresse, le point d'exclamation invitent à l'ictus d'insistance sur la première syllabe (croquis no 13). Par un instinct d'équilibre, de proportion, l'exemple du premier groupe rythmique entraîne ceux qui suivent à une expression phonétique similaire. D'habitude, par une sorte de contamination, quand un chant commence d'une certaine manière, on a tendance, à moins d'indications contraires, à le poursuivre sur le même ton. Les trois groupes rythmiques du passage se lisent de la même façon. Par ses attaques fortes suivies de détentes, Perse maintient son lecteur dans un état de tension caractéristique de la poésie lyrique.

Perse utilise un grand nombre d'assonances pour produire ses effets. Nous y reviendrons. Mais les assonances provoquent chez le lecteur un réflexe naturel; elles attirent l'attention et deviennent ainsi une mise en relief de la différence ou de l'analogie entre deux mots. Les syllabes différentes dans des paronymes sont prononcées avec insistance comme des syllabes semblables dans des mots différents. Saint-John Perse utilise souvent des phrases de

⁹ EL p. 38.

constructions parallèles avec des mots qui ne diffèrent que par un phonème. Dans "lavez la literie du songe et la litière du savoir"¹⁰, il est naturel que les syllabes -terie et -tière soient mises en évidence.

Si les différences dans des phrases semblables sont mises en relief, les mêmes sons dans des phrases différentes le seront aussi. Lisons ce passage d'Amers. "En toi mouvante, nous mouvant, nous te disons Mer innomable: muable et meuble dans ses mues, immuable et même dans sa masse;"¹¹. Il est naturel que la lecture fasse ressortir les nasales qui polarisent l'attention. ~~U~~ Voyons-nous, à l'enregistrement de l'intensité, deux groupes aux attaques assez dures qui se prolongent en decrescendo régulier (croquis no 17). Chacune des pointes du graphique indique des syllabes avec des m qui sont souvent aussi les premières des mots.

L'abondance du mot haut dans la poésie de Perse force l'intensité et l'intonation; il en est de même des h aspirés. Observons le Ha! (croquis no 3) et l'acuité de harponnée (croquis no 4) ainsi qu'un texte d'Exil où les vagues de la mer se transforment en un appel intérieur,

10 E p. 207.

11 A p. 297.

"Plus haute, chaque nuit, cette clameur muette sur mon seuil ¹² (croquis no 15). L'expression Plus haute chaque nuit est d'une intensité forte (entre 42 et 38 décibels) et d'une intonation haute (250 à 200 cycles seconde) tandis que le second membre, plus rapide, a une intensité de 40 à 30 décibels et une intonation plus grave de 200 à 160 cycles seconde. Ce contraste est une mise en valeur et ce procédé est fréquent dans l'oeuvre.

Nous retrouvons le même phénomène dans le sixième chant de la troisième partie de Vents "Et nous haussaient hommes nouveaux, au plus haut faite de l'instant."¹³ Le plus haut fait monter l'intensité et l'intonation. Cette dernière monte également sur la première syllabe de haussaient (croquis no 16). Il y a donc une pression exercée par le sens sur l'intonation et l'intensité, ce qui revient à créer un accent d'insistance et conférer un aspect affectif au texte. On peut remarquer le même phénomène sur la première syllabe de nouveaux, mot-thème, - donc mis en évidence - dans ce chant qui parle du renouvellement de l'homme.

Cette tendance à la verticalité dans l'oeuvre de Saint-John Perse qui est parfois intime mais jamais triste,

¹² E p. 173.

¹³ V p. 118.

exerce un effet quasi physique sur la phonétique. Le ton est en général soutenu, intense et élevé. La mise en relief est fréquente.

Laissons aux psychologues le soin d'expliquer cette aspiration à la hauteur, au dépassement. Nous nous contentons ici de constater combien, entre les idées et la forme de la langue, il y a compénétration, identité et comment la langue de Perse, comme toute langue qui se veut poétique, exprime autant par son style que par le contenu conceptuel des mots.

Toutes ces observations ne nous fournissent pas un inventaire exhaustif des cas; elles révèlent par leur convergence une intention latente. Cette poésie a tendance à exploiter - peut-être spontanément - toutes les ressources de la phonie émotionnelle. L'abondance anormale d'accents d'intensité surtout aux attaques des versets sont dans la même ligne que les procédés de fragmentation et de ralentissement du débit. Ensemble, ils donnent au système phonétique de Perse sa grandiose émotivité et, par voie de conséquence, sa présence au réel.

Rarement l'on rencontre l'égalité d'intensité, le style calme ou intellectuel, ou descriptif sans subjectivité. La présence de l'auteur au monde est trop intense pour que l'impassibilité du style puisse paraître.

3. Les problèmes généraux du rythme.

Le poème en prose rythmée, par sa liberté même, pose des problèmes: il est harmonieux sans être fixe et l'on ne peut en évaluer la forme en se référant à un modèle. Ses règles, il les puise en lui-même, dans son adaptation continuelle du souffle au thème. D'où la plus grande importance de toute variation rythmique, dont les latitudes deviennent révélatrices.

Grâce aux enregistrements du laboratoire de poétique et de phonétique de l'Université de Genève, nous pouvons mesurer au centième de seconde près la longueur des groupes rythmiques et - ce qui à notre avis est aussi important - des pauses. Nous n'avons pas dû recourir souvent au compte de syllabes si trompeur des alexandrins qui diffèrent de longueur entre eux, parfois du simple au double, selon la présence ou l'absence d'e muets, de syllabes brèves et de virgules.

Mais, avant d'aborder les résultats de nos recherches, il convient de fournir quelques indications sur les normes du travail. C'est sur une approximation relative que s'établit le rythme. La grande précision de l'enregistrement est sans grande importance pour des valeurs en dessous de 1/15 de seconde: on se trouve devant un seuil de perception.

De plus, la lecture engage une marge de liberté qui ne correspond pas nécessairement à l'intention de l'auteur ou à l'interprétation légitime d'un autre lecteur. Tout lecteur fait un choix dans un éventail de lectures possibles comme un musicien le fait pour une partition. Cependant cette liberté est limitée par le ton qu'imposent le sujet, le débit, le rythme fixé par la ponctuation, la disposition des strophes et des versets, les accents toniques et les syllabes longues ou brèves.

Un certain écrétage des données précises de l'enregistrement est opportun pour distinguer ce qui est propre au texte ou au lecteur.

De plus, chez Perse - il l'affirme clairement (note no 4) - le rythme est avant tout intérieur, c'est-à-dire sémantique, et avec la phonétique nous sommes sur le plan de la manifestation du contenu. L'un n'est important que dans la mesure où il conduit à l'autre.

Des difficultés surviennent parfois pour la distinction des groupes rythmiques surtout lorsque ceux-ci sont rapprochés. Peut-on diviser des groupes quand la pause qui les sépare est de 0,15 seconde, la pause normale étant de 0,30 à 0,60 seconde. Par une autre lecture, il y aurait eu, certes, moyen de mieux équilibrer les groupes, mais au détriment du sens ou des liaisons syntaxiques.

Dans une composition aussi souple, il y a place pour un ton général, une vitesse de débit, un rythme habituel qui crée une atmosphère, mais en outre, sur ce fond, une rupture d'ambiance crée une surprise qui valorise des thèmes ou des mots par le détachement de ces éléments. Le cas le plus connu est celui de l'enjambement qui, par un déséquilibre, provoque une mise en relief.

D'autre part, il ne faut pas s'imaginer que la régularité du rythme crée l'harmonie. Des groupes rythmiques différents, s'ils se suivent et sont proportionnels, peuvent créer un équilibre particulier. Une alternance de groupes courts et d'autres doubles peut être eurythmique, autant qu'une suite régulièrement croissante peut créer une tension dynamique. Nous examinerons les effets ainsi produits.

Dans le vers classique la césure et la fin marquent des coupes régulières. Un effet d'ensemble existe et il est neutralisé par sa régularité même. L'enjambement est significatif parce qu'il se détache sur un fond d'organisation. Mais la liberté du poème en prose fait de l'usage des pauses un moyen expressif plus important qu'il ne l'est dans la prosodie régulière. Les variations plus nombreuses, par la grande souplesse qu'elles confèrent au texte, enrichissent celui-ci d'une plus lourde charge significative.

La liberté permettait à Perse la souplesse qui épouse le mouvement de la chose. Aussi, soucieux de fidélité

à la vie universelle, la qualité du rythme sera comme pour le mot, l'intégrité. L'honnêteté verbale tend à faire de la parole la chose elle-même, manifestation verbale de la réalité (note no 7).

L'étude des groupes rythmiques, véritables vers persiens, que d'autres poètes auraient même écrits en passant à la ligne, nécessite un inventaire des diverses manières de les composer. Mais s'il est impossible d'inventorier la grande variété des rythmes, cependant des moyennes statistiques confirmées par l'étude des textes nous permettent de déceler d'une manière assez sûre, des tendances.

D'après les tableaux que nous avons établis, la moyenne des groupes rythmiques se situe dans les environs de 1,50 à deux secondes soit approximativement six à huit syllabes (note no 5). Dans certains poèmes cependant le groupe moyen est de deux secondes, dans Neiges notamment, ce qui confirme les observations d'Emilie Noulet sur l'octosyllabe dans ce poème (note no 6).

Mais l'usage varie considérablement et nos tableaux nous montrent la grande variété qui existe d'un poème à l'autre. Même si ces tableaux paraissent un peu incohérents à première vue, et qu'on les examine les textes en main, ils révèlent des structures régulières, en considérant d'un certain écréage qui serait de 0,20 seconde, ce qui tient

compte d'un certain seuil de sensibilité et des variations de lecture même par une personne entraînée.

Le fait que, à côté d'un rythme de base, l'on trouve souvent un autre de double ou de moitié de longueur n'infirmes en rien cette tendance. Souvent ces groupes qui sont des multiples contiennent en fait deux groupes que l'unité syntaxique ne permet pas de séparer par une coupe importante. Quand on examine l'enregistrement de plus près, on y découvre une légère césure, à peine marquée, et le second membre forme un groupe complément du premier avec ses déterminations.

Comme on le constate dans un texte d'Eloges (tableau no 1) un fléchissement de la durée se produit entre deux pointes. Dans un passage d'Exil (tableau no 3) la longueur de groupe la plus fréquente se situe dans les environs de deux secondes. La fréquence suivante est entre 3 et 3,50 secondes. Dans Pluies (tableau no 5) les deux pointes se situent entre 1 et 1,50 seconde d'une part et d'autre part entre 2 et 2,50 secondes. Le même phénomène se constate dans Choeur d'Amers; dans Vents (tableau no 7) les deux longueurs préférentielles se situent entre 0,50 et 1 seconde ou entre 1,50 et 2 secondes; dans Etroits sont nos vaisseaux (tableau no 9) entre 0,50 et 1 seconde ou entre 2 et 2,50 secondes.

Donc, avec une assez grande probabilité nous pouvons découvrir une tendance du style de Perse: la répartition harmonique de la longueur des groupes, ce qui est un des principes essentiels de la poésie, générateur d'une régularité souvent plus figée. Mais la volonté même de l'auteur de refuser des formes provenant de la culture pour suivre le groupe de ceux qui ne veulent par le rythme que manifester une profonde intuition du monde, empêchait une fixité quelconque par un choix préalable.

Une autre conclusion à tirer de ce tableau est que l'on peut caractériser l'allure d'un chant par une dominante.

On rencontre une longueur de base puis une autre auxiliaire, approximativement du double ou de la moitié. Et ce rythme est chaque fois adapté au thème.

4. Les rythmes réguliers.

Le plus souvent le rythme de Saint-John Perse est régulier; les groupes se suivent égaux tenu compte d'un certain écrétage nécessaire pour compenser les approximations de la lecture.

Un fait frappe d'abord: dans les séquences régulières les membres de phrases sont ordinairement de deux secondes ce qui représente approximativement huit syllabes,

de mi hexamètre, mesure préférée de Perse. En voici un exemple.

... Toujours il y eut cette clameur,
 toujours il y eut cette grandeur,
 Cette chose errante par le monde, cette
 haute transe par le monde, et sur toutes
 grèves de ce monde, du même souffle
 proférée, la même vague proférant
 Une seule et longue phrase sans césure
 à jamais inintelligible¹⁴

Les groupes sont de 7,8,9 syllabes et durent près de deux secondes. Une seule se détache et rompt la monotonie; mais remarquons les mots même, toujours, toutes qui par eux-mêmes suggèrent la régularité. L'adaptation du rythme à l'idée est pertinente.

Plus loin on lit:

... la même mouette sur son aile, la même
 mouette sur son aire, à tire-d'aile ralliant
 les stances de l'exil, et sur toutes grèves
 de ce monde, du même souffle proférée, la
 même plainte sans mesure¹⁵

Tous les groupes durent deux secondes sauf à tire-d'aile qui se détache. L'extrait décrit le battement du vol par sa régularité et aussi par le retour d'assonances et la répétition du mot même.

¹⁴ E p. 171-172.

¹⁵ E p. 172.

Dans les deux passages étudiés, on remarque la constance de la durée moyenne des syllabes: 0,25 seconde. L'impression est celle du chant lyrique.

Dans Vents où parfois les rythmes s'intensifient et parfois soufflent régulièrement, certains passages sont de construction binaire, tant au point de vue du lexique antithétique que de la syntaxe. Ainsi "Qui nous tenaient hors de coutume et nous tenaient hors de saison, parmi des hommes coutumiers, parmi des hommes saisonniers,"¹⁶ est fait de deux hexamètres avec une césure qui marque la reprise de la variante du thème.

Dans Choeur on retrouve l'hexamètre divisé en quatre pieds.

... Mer de Baal, Mer de Mammon, Mer de tout
âge et de tout nom; ô Mer d'ailleurs et de
toujours, ô Mer promesse du plus long jour¹⁷

La structure est faite d'une hiérarchie de divisions binaires. Tous les groupes sont de huit syllabes sauf "et celle qui passe toute promesse" qui en compte dix mais qui, à l'enregistrement, est d'une durée égale aux autres membres soit 2,20 secondes. Notre lecture détachait ô Mer brisant le dernier vers mais il s'agit là d'une interprétation qui usait d'une liberté permise par l'adresse mais qui n'a rien

¹⁶ V p. 117-118.

¹⁷ A p. 297.

de contraignant. La strophe suivante est construite sur le même type.

D'autres séquences où il y a alternance de groupes longs et brefs donnent l'impression de l'incertitude et de l'hésitation.

Et l'ai-je dit, alors? je ne veux plus même
de ces linges
à remuer, dans l'incurable, aux solitudes
vertes du matin ... Et l'ai-je dit, alors? il
ne faut que servir
comme de vieille corde¹⁸

Deux fois l'enjambement vient briser l'élan, deux fois l'interrogation exprime l'inquiétude, le retour sur soi. Il y a rupture du ton; le complément dans l'incurable constitue un groupe court devant un plus long. Nous ne sommes plus devant l'assurance admirative. Le rythme est souvent de 6/4 ce qui correspondrait à une forme de vers de 10 syllabes. L'enregistrement donne pour chaque groupe le rapport syllabe/durée suivant: 6/1,30; 6/1,80; 4/0,80; 4/1,10; 10/2,20; 6/1,20; 6/1,50 seconde. Le débit est lent à cause de la contamination de l'ambiance calme du poème et assez irrégulier comme le rythme. La durée moyenne des syllabes par groupe est en centièmes de seconde de 21,30, 20, 27,22, 20,20, 25 sans que l'on puisse préciser les raisons de ces variations limitées.

Par contre, la rupture de rythme est l'indice de l'indignation et de la crainte.

Seigneur terrible de mon rire, gardez-moi
de l'aveu, de l'accueil et du chant.

Seigneur terrible de mon rire, qu'il est
d'offense aux lèvres de l'averse!

Qu'il est de fraudes consumées sous nos
plus hautes migrations!¹⁹

Chaque verset de la strophe se divise en deux membres: la séquence du nombre de syllabes et de 8,12,8, 10,8,8. Le débit est régulier mais rapide et nerveux et la durée moyenne des syllabes est de 0,21 seconde.

Sans pouvoir tirer des conclusions absolues, on peut cependant déceler certaines tendances. Plus l'assurance est grande, plus le rythme tend à devenir régulier. Une certaine irrégularité serait le signe de l'agitation. Les passages les plus admiratifs, les plus poétiques, les plus lyriques sont ceux où la prosodie est la plus harmonieuse. Le rythme suit le sentiment; cette poésie est intégrée à l'élan vital.

D'ailleurs nous avons vu que les passages où le rythme varie dans sa progression sont les passages soit narratifs, soit méditatifs où les idées comme les actions évoluent. Telle page d'Anabase ou de Strophe peut sembler

brisée mais elle reste en harmonie profonde dans son lien avec le signifié.

De l'examen des passages qui ont servi de test, nous avons pu constater que la régularité du rythme chez Perse était généralement liée à un ensemble de conditions:

- 1) la structure de ces passages est binaire.
- 2) ils sont composés d'hexamètres qui tolèrent de légères variantes autour d'un nombre de syllabes qui est 16.

- 3) ce ton est particulièrement lyrique.

- 4) le débit de ces passages est régulier.

5. Les rythmes croissants et décroissants.

L'étude des graphiques nous a permis de voir la grande variété qui existe entre les chants mais aussi la variation de certaines caractéristiques dans les strophes. Les vers persiens peuvent se succéder en crescendo et en decrescendo (tableaux 1 et 3), en montées croissantes et décroissantes. Ailleurs les membres courts et amples se succèdent. Parfois la suite est irrégulière, ailleurs les groupes s'associent par deux, trois ou quatre membres égaux.

Dans le premier chant d'Anabase "Sur trois grandes saisons m'établissant avec honneur, j'aùgure bien du sol

où j'ai fondé ma loi.²⁰ (tableau no 2), les trois groupes se suivent en crescendo. Nous comptons 6,8,12 syllabes, le troisième groupe pouvant être divisé en deux et l'enregistrement indique une minime pause de 0,10 seconde, ce qui serait une césure à peine suffisante. Une autre lecture aurait pu l'allonger mais un pronom relatif peut difficilement être détaché de son antécédent: une soudure syntaxique se briserait. Ce dernier membre est un parfait alexandrin (note no 8).

Le crescendo de la strophe donne une impression dynamique. La puissance est un thème d'Anabase.⁽¹⁾ Mais remarquons aussi que la progression ne correspond pas aux durées fournies par l'enregistrement. Les trois groupes sont respectivement de 1,70; 1,80; 2,80 secondes. Ils auraient dû être, à débit égal, de 1,70; 2,25; 3,40 secondes. Mais la tendance à l'équilibre joue et une accélération se produit, poussée par un désir de rendre ces groupes égaux. Une impression dynamique est créée par cette accélération progressive. On voit ainsi combien l'appréciation d'un rythme par compte de syllabes doit être considérée avec réserve.

20 AB p. 127.

(1) Voir à ce propos: Bernard Weinberg, The Limits of Symbolism, University of Chicago Press, 1969, p. 365 à 419.

Le même développement en crescendo peut s'observer dans ce passage d'Amers: "O Mer fulguration durable, face frappée du singulier éclat!"²¹ (tableau no 10). Le rapport syllabe/durée est le suivant: 2/0,80; 6/1,60; 10/2,80. Nous constatons que l'augmentation est de 4 syllabes par groupe tandis que la durée s'accroît de 0,80 à 1,20 seconde. Le rapport entre ces deux données est géométrique et l'accélération est régulière.

Ceci semble donc une loi générale; plus les groupes rythmiques sont longs, plus on a tendance à en accélérer la lecture. Dans cette phrase "Muette l'Ande sur mon toit, j'ai une acclamation très forte en moi"²², la durée moyenne des syllabes dans chaque groupe est de 0,35; 0,26; 0,20 seconde et ceci produit un effet impressif important. Les versets au débit plus régulier conviennent aux ambiances calmes tandis que ce genre d'accélération est plus dynamique ou dramatique.

Les groupes peuvent aussi se suivre en decrescendo. Ceci se passe le plus souvent à la fin des strophes et devrait plutôt exprimer un relâchement de tension. Mais, reconnaissons-le, dans une poésie aussi dynamique, les cas sont relativement rares. Nous n'avons trouvé dans nos

21 A p. 297.

22 E p. 193.

enregistrements des groupes décroissants réels, où le détachement des finales exigeait un ralentissement du débit, que dans deux cas, discutables encore, "... et c'est pour vous, ô Pluies!"²³ et "elles nous versaient un soir à telles rives, nous laissant, / Et la terre avec nous,"²⁴.

Dans le premier cas l'exclamation fait ralentir le rythme et la durée des syllabes double (de 0,20 à 0,40 seconde). Dans le second exemple le détachement de nous laissant crée un allongement vocalique relativement peu important.

Mais bien des decrescendo de l'enregistrement sont illusoires. Ils proviennent d'un retour à la normale après une accélération.

Dans Eloges cependant, un effet de ralentissement très évocateur de la douceur de l'atmosphère, est dû au ton du poème. Mettant à profit une marge de liberté - ce qui n'est pas le cas lorsque les ponctuations fortes ou les inversions indiquent impérieusement le tempo ou le débit - le lecteur détache le verbe, poussé par son instinct de l'équilibre rythmique. Dans "Et l'enfance adorable du jour, par la treille des tentes roulées, descend à même ma chanson"²⁵, le complément circonstanciel est assez long pour

23 E p. 193.

24 V p. 118.

25 EL p. 37.

provoquer une lecture groupée de ce membre de phrase et le verbe ainsi se dégage (croquis no 6). En général, l'isolement d'un mot incite à l'allongement vocalique et l'on peut ainsi remarquer combien, surtout en poésie libre, les rythmes sont liés à des faits syntaxiques.

Le vers persien, fréquemment de seize syllabes, se fragmente et nous avons aussi déjà parlé du phénomène de mise en valeur. Souvent des groupes se suivent, égaux en nombre de syllabes, mais à cause de l'accélération, décroissants en durée.

Et de ce même mouvement de grandes houles en croissance, qui nous prenaient un soir à telles houles de haute terre, à telles houles de haute mer²⁶

Le rapport syllabe/durée est de 8/1,90; 8/2,50; 6/2,10; 9/1,80; 9/1,50; ce qui nous donne une durée moyenne par syllabe de 0,23; 0,31; 0,35; 0,20; 0,17. La parole s'amplifie sur "de grandes houles en croissance qui nous prenaient un soir" pour s'accélérer ensuite. Le mouvement des vagues est sans doute mieux exprimé par les fluctuations du débit que par la longueur des membres comptés en syllabes. Prenons un autre exemple dans nos tableaux. Ici les groupes décroissants sont de 1,40; 2,50; 2,10; 1,80; 1,50 seconde (tableau no 7) pour un nombre de syllabe qui a

tendance à augmenter. Mais ces procédés poétiques, sentis intuitivement par le poète ou le lecteur, ne peuvent être décelés et analysés objectivement que par l'examen des enregistrements et en relation avec les textes.

C'est ainsi que le phénomène de decrescendo a moins d'importance stylistique que le crescendo même quand le cas semble apparent. Dans cette phrase d'Eloges, "et l'enfance agressive du jour, douce comme le chant qui étire les yeux"²⁷ nous voyons des groupes de 9,6,6, syllabes mais il y a une accélération de l'ordre 29,23,21 centièmes de seconde. S'il y avait eu un étirement des syllabes sur le dernier membre, il y aurait eu une mise en valeur; le membre principal est en tête, il est le plus lent; la relative - qui n'est qu'une caractérisation de son antécédent. - est plutôt en retrait.

Le même phénomène se produit dans ce passage: "Cette grande chose sourde par le monde et qui s'accroît soudain comme une ébriété."²⁸ Les groupes sont de 11,6,6, syllabes et la vitesse de diction des syllabes est de 0,27; 0,21; 0,20 seconde. Encore ici, le membre le plus important est prononcé avec plus de majesté.

27 EL p. 39.

28 E p. 171.

On pourrait sans doute examiner - le cas est beaucoup plus rare - les versets où les groupes vont croissant et décroissant. Nous avons déjà examiné un cas dans Vents où le rythme épousait le mouvement de la houle. Nous avons aussi examiné ce passage de Pluies, 'Muette l'Ande sur mon toit, j'ai une acclamation très forte en moi, et c'est pour vous, ô Pluies!²⁹ Il y a ici tension, puis détente. Dans tout ce poème, où il est question de rafales, l'allure du texte avec ses moments forts et faibles est aussi capricieuse que le temps. De nombreux rejets coupent la continuité de l'élocution ainsi que des mots détachés ou des répétitions saccadées. La précipitation de la pluie se retrouve dans des indices phonétiques et stylistiques.

L'étude des crescendo et des decrescendo dans la durée des groupes rythmiques nous a dévoilé certaines tendances.

1) Si le crescendo peut marquer une tension, le decrescendo est loin d'avoir nécessairement la valeur d'une détente.

2) Les crescendo se trouvent principalement au début des versets, les decrescendo vers la fin.

3) D'après les exemples cités ce n'est pas la longueur des éléments qui déterminent leur débit mais

29 E p. 193.

plutôt un relief de signification. Les membres de phrases les plus importants pour le sens sont souvent prononcés plus lentement.

4) C'est plutôt le détachement d'un membre de phrase, que la longueur qui provoque le ralentissement du tempo.

Et le texte de Perse est particulièrement sensible à ces moindres nuances qui sont exploitées à des fins expressives.

6. Le problème du débit.

Mais le fait qu'un groupe soit court ou long n'est pas en lui-même significatif. Cette observation est même superficielle si l'on ne tient pas compte du débit.

"Enfance, mon amour, n'était-ce que cela? .../ Enfance, mon amour ... ce double anneau de l'oeil et l'aisance d'aimer?"³⁰ Les groupes sont courts, ils sont de

2,3,6 syllabes. Mais le débit est lent. La durée moyenne de syllabe est en centième de seconde et par groupe de 40,27,24, 45,27, 24,24. La durée totale des groupes va de 0,8 à 1,40 seconde. A cause de l'allongement d'Enfance l'équilibre des deux premiers groupes est bien respecté; tout le passage est construit très musicalement sur un rythme syllabique de 3,6,9,12 à progression très régulière.

Mais dans un autre passage dont les groupes sont aussi courts, le nombre de syllabes est beaucoup plus grand. "Tu ne te tairas pas, clameur! que je n'aie dépouillé sur les sables toute allégeance humaine."³¹ Le rapport syllabe/durée est de 6/120; 2/60; 9/220; 9/180. Sauf pour le mot clameur (0,30 sec.) les autres syllabes sont en général assez brèves (0,20 à 0,23 sec.), ce qui trompe sur la valeur de ces groupes. Nous avons un presto où nous pourrions croire avoir un largo, de l'invective où nous pourrions avoir le calme. Cet exemple nous montre encore que la longueur des groupes seule ne nous permet pas de conclure à une tonalité affective.

Que peut-on dire des groupes isolés qui parfois atteignent trois secondes et demi? Dans tous les cas que nous avons rencontrés il s'agissait d'un hexamètre dont la structure syntaxique interdisait une forte césure, "comme un gonflement de lèvres sur la naissance des grands Livres."³² La césure est régulière mais peu sentie. "Et celle qui danse comme un psyllé à l'entrée de mes phrases."³³ Cette fois l'hexamètre se couperait en 10/6

31 E p. 173.

32 E p. 171.

33 E p. 194.

mais en fait on n'enregistre pas de pause. Le cas est d'ailleurs parfois douteux.

Ce beau vers, typiquement persien, devrait selon les règles de diction avoir sa césure devant s'alitaient mais par un instinct d'équilibre on est tenté de la poser après le verbe. "Et tant de houle s'alitaient aux paliers de nos cèdres!"³⁴ On ne trouve aucun arrêt dans "avec tout l'astre de la mer dans nos soieries du soir"³⁵ qui est enregistré d'un seul trait; pourtant l'on pourrait faire une pause devant le complément circonstanciel. Ces deux derniers hexamètres étaient de trois secondes et demi.

Nous avons pu relever de nombreux cas semblables dans d'autres passages d'Amers et conclure que les groupes rythmiques longs de trois à quatre secondes étaient surtout des hexamètres, groupe limite pour le souffle régulier, et dont la césure, qui pourtant souvent existe, a dû, pour la cohésion du texte, être estompée. Comme souvent, on remarque que la sémantique exerce sa pression sur la lecture et nuance les énoncés trop absolus des règles de diction.

Peut-on dire la même chose des poèmes dont les groupes nominaux sont plus amples? Sur les tableaux annexés

34 A p. 186.

35 A p. 186.

nous avons constaté que les groupes rythmiques avaient dans chaque poème des longueurs privilégiées soit entre 100 et 150, 200 et 250, ou 300 et 350 centièmes de seconde. Nous avons souvent remarqué qu'il pouvait y avoir une relation entre la majesté du ton et la longueur moyenne des groupes rythmiques. L'échantillon de Choeur est le plus majestueux; c'est celui où les groupes rythmiques sont les plus longs et se rassemblent le mieux. Neiges qui est un chant très calme contient aussi des groupes assez amples.

Mais nous avons dû également conclure que le compte de syllabes par membre, basé essentiellement sur une division fixée par la ponctuation, ne correspond pas toujours à la valeur réelle du groupe et qu'il faut tenir compte de la vitesse du débit dont seuls les enregistrements témoignent.

Le problème du rythme se pose donc d'une manière assez complexe. Lorsque le poème est écrit en vers, même libres, la graphie impose des coupes et le mètre peut suggérer une césure mais lorsqu'il est écrit en strophes continues et que les vers sont séparés par la ponctuation ou des mots outils, la tendance est de rapprocher la lecture de celle de la prose. Un alexandrin, lu dans un texte continu, aura aussi facilement la coupe réelle en 4/8 qu'en 6/6. L'hexamètre persien, souvent divisé en 8/8 peut l'être en 6/10. Il est souvent remarquable de voir comment

cette souplesse permet l'harmonie sans tomber dans la monotonie et comment le poète veille, par la ponctuation, à suspendre et ainsi à raviver le déroulement du chant.

Si Saint-John Perse a pris une grande liberté avec la versification régulière, si dans des séquences moyennes de 8 syllabes on trouve des membres qui en ont 7 ou 9, nous ne devons pas nous en étonner. Perse ainsi nous a montré le défaut de la "comptabilité" du vers français qui s'évalue en syllabes et non en quantité. Le vers latin était plus exact puisqu'un dactyle équivalait à une trochée. Parfois nous rencontrons chez Perse des groupes, l'un de deux syllabes l'autre de trois et l'enregistrement signale la même durée pour les deux. L'allongement vocalique dû à des points de suspension ou d'exclamation modifie les quantités des groupes. Persé, excellent latiniste, a-t-il introduit dans sa métrique une sensibilité qui lui venait de la fréquentation des auteurs latins?

Tout ceci nous montre la difficulté de l'évaluation de l'impression d'un texte. La souplesse de la prosodie libre permet des effets assez subtils et dont la réalisation est liée à la sensibilité du lecteur. Une "exécution" légitime n'est pas nécessairement objective. Le texte circonscrit un champ de possibilités et toute ouverture appelle la collaboration du lecteur.

On peut remarquer aussi le lien qui unit le sens aux phénomènes phonétiques de rythme, d'insistance et de débit. Les marques matérielles du texte sont des guides assez approximatifs et la lecture suit le mouvement du sens. La phonie devient expressive et l'aide des instruments de mesure devient alors indispensable pour confronter le sens et le son.

7. La stylistique des pauses.

D'après nos calculs la durée des pauses est de 25% à 35% celle de la lecture du texte (note no 9): l'effet et l'impression de ralentissement produits sont importants.

Si nous avons signalé quelques procédés, surtout syntaxiques, de ralentissement, nous ne devons pas négliger l'importance de la disposition graphique des versets plus ou moins longs et surtout l'abondante ponctuation très contrôlée. La fréquence inhabituelle des points de suspension, des points d'exclamation, des tirets impose des arrêts au lecteur et prolonge l'impression des mots. Les pauses sont des instants de méditation.

On remarque d'ailleurs que dans les passages les plus émus les pauses s'allongent. Normalement la pause entre deux groupes rythmiques est de 0,50 seconde. Pourtant dans certains passages très régulièrement rythmés - par exemple les versets qui débutent par "Mer de Baal, Mer de

Mammon ...³⁶ - les pauses se prolongent jusqu'à une seconde.

Elles ont une grande importance et il était impossible d'étudier ce problème avant que l'on dispose d'enregistrements. D'après nos graphiques, la pause entre les groupes rythmiques varie habituellement entre 0,25 et 0,75 seconde. La pause la plus neutre semble se situer aux environs de 0,40 seconde. A la fin d'un verset, la longueur de la pause est facilement doublée; à la fin d'une strophe, elle triple et même parfois atteint de 1,50 à 2 secondes. Il faut en outre tenir compte de la proportion qui existe entre les groupes rythmiques et les pauses. Toute une stylistique du débit existe en poésie et ses effets sont indéniables.

On observe cependant, dans la longueur des pauses certaines lois ou plutôt certaines correspondances entre le thème et la diction. Avec le ton méditatif ou invocatoire les pauses sont plus longues; le ton narratif ou violent provoque des pauses plus brèves. A ces pauses correspondent soit des indications graphiques; soit des structures particulières de phrases. Nous avons repéré sur les enregistrements certains passages qui nous éclairent sur la prosodie de Perse.

La tonalité d'Eloges est celle de l'exaltation nostalgique des Antilles, de la chaleur stagnante des tropiques. Le passage où cette atmosphère est la plus intense se trouve dans les chants V et VI de Pour fêter une enfance. Après une introduction aux groupes de longueur croissante puis décroissante, le passage le plus lent sans doute de l'auteur s'étale dans sa tranquillité.

Enfance, mon amour, n'était-ce que cela?...

Enfance, mon amour... ce double anneau de l'oeil et l'aisance d'aimer...

Il fait si calme et puis si tiède,
il fait si continuels aussi,
qu'il est étrange d'être là, mêlé des
mains à la facilité du jour...³⁷

La lecture lente est imposée par le thème d'abord mais aussi par les virgules, les points de suspension, les passages à la ligne. De nombreux groupes rythmiques n'ont que trois à quatre syllabes et les muettes finales sont nombreuses. (On rencontre cependant un parfait alexandrin "ce double anneau de l'oeil et l'aisance d'aimer..."). Sauf la cauda du dernier groupe, tous ont une longueur de 0,80 à 1,50 seconde. Ceux-ci étant relativement courts, les pauses sont proportionnellement plus nombreuses et les points de suspension allongent celles-ci de 0,50 à 1 seconde.

Et nous ne voulons pas parler ici de l'amplitude croissante et décroissante des groupes.

Dans Neiges aussi les pauses sont longues et pourtant les groupes rythmiques peuvent dépasser trois secondes (12 à 13 syllabes). Mais ces membres de phrase forment des unités séparées, juxtaposées, incisives, apposées qui normalement demandent un temps d'arrêt plus long que lorsque la subordination ne fait que prolonger une idée. "Et puis vinrent les neiges, les premières neiges de l'absence, sur les grands lés tissés du songe et du réel."³⁸

Les toniques à la fin des groupes sont fortes, une sorte de fatalité pèse sur ce passé Et puis vinrent et cette retombée des accents évoque la lente chute des flocons.

Dans cette phrase, les groupes rythmiques se succèdent en crescendo (de 1,20 à 2,90 secondes) et les pauses varient entre 0,70 et 0,90 seconde. Ce ralentissement est obtenu par l'inversion.

Dans le texte suivant, le mot principal qui porte l'accent tonique fort se trouve à la fin du membre de phrase d'où l'impression de chute; l'accumulation des compléments circonstanciels, de la comparaison, de la relative, coupe le rythme sans faire avancer l'action.

³⁸ E p. 213.

Et ce fut au matin, sous le ciel gris de l'aube, un peu avant la sixième heure, comme en un havre de fortune, un lieu de grâce et de merci où licencié l'essaim des grandes odes du silence.³⁹

Le découpage de la description provoque la prolongation de la pause. Le débit est lent, continu comme la neige elle-même.

Sur les revêtements de bronze et sur les élançements d'acier chromé, sur les moellons de sourde porcelaine et sur les tuiles de gros verre, sur la fusée de marbre noir et sur l'éperon de métal blanc, nul n'a surpris, nul n'a terni

cette buée d'un souffle à sa naissance, comme la première transe d'une lame mise à nu...⁴⁰

On voit que le procédé est complexe ou plutôt les procédés se complètent, syntaxe, sémantique et phonétique s'appuient. Les compléments circonstanciels se regroupent deux à deux, les accents toniques faibles et forts se succèdent régulièrement, les sonorités en on, en, i se suivent en ordre équilibré et le mouvement est lent et régulier comme la neige qui chût.

Dans Les Patriciennes sont aux terrasses les pauses sont longues et le mouvement méditatif ou, plus exactement, les pauses brèves et longues alternent. Celles de 0,40 à

39 E p. 213.

40 E p. 214.

0,50 seconde précèdent celles de 0,80 à 1,50 seconde provoquant ainsi un certain balancement parmi des groupes rythmiques qui deux à deux sont de longueurs égales.

 Noblesse, vous mentiez; naissance trahissiez!
O rire, gerfaut d'or sur nos jardins brûlés!...
Le vent soulève aux Parcs de chasse la plume
morte d'un grand nom.⁴¹

Toutes ces phrases sont faites de groupes rythmiques qui ont une pause normale au centre et une pause allongée à la fin provoquée par des points d'exclamation ou de suspension ou le passage à la ligne. Ce même rythme s'étend à toute la méditation où les longues phrases se divisent en membres doubles montants et descendants.

Dans un passage de Choeur, on est emporté par le rythme solennel et lent; des phrases sont construites sur la même alternance rythmique qui se double d'oppositions sémantiques: "diversité dans le principe et parité de l'Etre, véracité dans le mensonge et trahison dans le message."^{41a} Dès que l'on change d'idée les pauses s'allongent. C'est sur la même loi qu'est construite la strophe suivante.

⁴¹ A p. 185.

^{41a} A p. 297.

O multiple et contraire! ô Mer plénière de
l'alliance et de la mésentente! toi la mesure
et toi la démesure, toi la violence et toi la
mansuétude; la pureté dans l'impureté et dans
l'obscénité - anarchique et légale, illicite
et complice, démence!... et quelle et quelle,
et quelle encore, imprévisible?⁴²

L'exclamation et le point-virgule allongent les
pauses jusqu'à une seconde. Cette pause n'est que de 0,20
seconde devant le et qui forme une véritable césure. Ainsi
ce rythme binaire, favorable à l'expression d'antithèses, ne
dépend plus de l'égalité d'un nombre de syllabes mais de
l'alternance de pauses brèves et longues qui soulignent des
groupements sémantiques.

Si les pauses longues sont caractéristiques des
textes méditatifs et invocatoires, les formes brèves
dominent dans les textes narratifs. La continuité et la
progression sémantique du texte s'opposent aux retards de
lecture. Nous ne sommes plus devant les parallélismes
logiques.

Sur trois grandes saisons m'établissant
avec honneur, j'augure bien du sol où j'ai
fondé ma loi
Les armes au matin sont belles et la mer.
A nos chevaux livrée la terre sans amande
nous vaut ce ciel incorruptible.⁴³

⁴² A p. 298.

⁴³ A p. 127.

Le ton est donné dès le début. On parle de la puissance du soleil. Le passage est rapide et sans coupure. Puis dès que le ton devient lyrique les pauses s'allongent. Puissance, tu chantaïs sur nos routes nocturnes:....⁴⁴ Et de nouveau, elles raccourcissent avec la reprise du style narratif. Je ne hélèrai point les gens d'une autre rive. Je ne tracerai point de grands/ quartiers de villes sur les pentes avec le sucre des coraux..⁴⁵

On peut cependant remarquer, à la lecture des enregistrements, que l'allure narrative contamine les passages intimes et si les pauses s'allongent alors relativement à l'ensemble, elles ne sont que de moitié (0,50 seconde) ce qu'elles seraient dans un texte au débit général plus lent.

Mais il y a un lyrisme du mouvement et de la continuité. Le ton s'élève, les phrases se rapprochent et l'on constate alors un raccourcissement des silences. Un verset d'Exil l'illustre.

⁴⁴ AB p. 127.

⁴⁵ AB p. 128.

Et ce très haut ressac au comble de
l'accès, toujours, au faite du désir, la même
mouette sur son aile, la même mouette sur son
aire, à tire-d'aile ralliant les stances de
l'exil, et sur toutes grèves de ce monde, du
même souffle proférée, la même plainte sans
mesure

A la poursuite, sur les sables, de mon âme
numide...⁴⁶

Une seule phrase sans ponctuation forte! Le style
est nominal, aucun verbe central ne provoque une protase et
une apodose. La phrase se poursuit, continue comme le vol
de la mouette. Nous reparlerons des jeux de sonorités et
de la syntaxe nominale. Contentons-nous ici de constater
que les pauses de ce passage ne sont que de 0,30 à 0,40
seconde.

Pluies fut écrit dans une région tropicale. Les
pauses sont aussi capricieuses que les rafales des averses.
"L'Idée, plus nue qu'un glaive au jeu des factions,
M'enseignera le rite et la mesure contre l'impatience du
poème."⁴⁷

L'unité syntaxique de la phrase abrège les pauses
mais elles sont nombreuses et divisent cette phrase en six
groupes. Les arrêts et leur importance sont donc liés à
des phénomènes syntaxiques.

⁴⁶ E p. 172.

⁴⁷ E p. 194.

Dans Vents nous constatons aussi la pression de la signification sur la forme phonique. Ce passage puissant évoque la force de la tornade de l'esprit à un tournant de l'histoire. Les groupes rythmiques sont souvent amples avec pourtant un début accéléré. Ici il est dû à un enjambement syntaxique: il est difficile de séparer laissant de ses compléments. Ensuite la polysyndète hache une partie de la phrase.

Et nous haussaient, hommes nouveaux, au
plus haut faite de l'instant, elles nous
versaient un soir à telles rives, nous laissant,
Et la terre avec nous, et la feuille, et
le glaive - et le monde où frayait une abeille
nouvelle...⁴⁸

L'enregistrement nous donne pour la partie centrale (depuis elles nous versaient jusqu'à glaive) de groupes rythmiques courts: 1,90 (0,20) 0,90 (0,50) 0,90 (0,30) 1,40 (0,25) 0,90 (0,15) 0,80⁽¹⁾. L'ensemble est suivi d'un long groupe détendu qui dure trois secondes mais qui peut se diviser en trois parties séparées par de faibles intervalles de 0,15 secondes.

Les effets de ces pauses sont loin d'être négligeables. Elles sont importantes dans le poème en prose où la liberté valorise tous les éléments tandis que

48 V p. 118.

(1) Nous écrivons la longueur des pauses entre parenthèses.

le choix d'un mètre régulier limitant la souplesse de l'expression en limiterait aussi la flexibilité des effets et leur signification.

Les procédés de fragmentation ont une conséquence: en augmentant les temps morts, ils ralentissent le débit et donnent aux poèmes de Perse le ton majestueux de l'hymne, de la réflexion ample comme les mouvements éternels de la nature. Jamais la nervosité crispée de l'affolement, du désespoir n'effleure ce texte car même ses colères sont grandes. La structure générale du débit est celle de l'émotion sereine du contemplatif.

Cependant, si toujours nous avons trouvé une correspondance entre la structure phonétique et le sens, nous devons admettre qu'il s'agit d'un épiphénomène, lié à des faits de langage syntaxiques ou sémantiques.

On ne peut, en effet, séparer logiquement un adjectif ou un complément déterminatif de son nom, un verbe de son complément d'objet.

Les pauses normales sont d'une demi-seconde (un demi-soupir) entre les groupes, une seconde entre les versets. Lorsqu'elles sont plus longues ou plus courtes, le phénomène est lié au ton méditatif ou invocatoire d'une part, au ton narratif ou exalté d'autre part. Nous sommes ainsi ramené au lexique ou à la grammaire.

La longueur des pauses est à remarquer surtout dans les passages où Perse utilise le parallélisme binaire. Les pauses se succèdent brèves et longues et ce sont elles qui, à la lecture, regroupent les mots associés par le sens. Le débit est ici le soutien d'une structure sémantique.

8. La fragmentation du débit.

L'usage fréquent de l'apostrophe et de l'exclamation brise la continuité du débit. L'adresse interrompt le discours et multiplie les groupes rythmiques. "Imminence, à Péril!"⁴⁹ (croquis no 5), "Toi, dieu mon hôte, qui fus là,"⁵⁰ (croquis no 7). Chaque fois la ligne mélodique est brisée et souvent même l'exclamation provoque une montée de l'intonation, caractéristique phonétique de l'affectivité. Dans "Ces larmes, mon amour, n'étaient point larmes de mortelle"⁵¹, l'apostrophe coupe le rythme de la phrase. Nous obtenons ainsi des groupes et des pauses des longueurs suivantes: 0,20-(0,40)-0,30-(0,70)-1,80 seconde. Deux groupes phoniques assez brefs, bien séparés, sont suivis d'une cauda plus que double, ce qui correspond au rythme général de ce chant.

49 A p. 298.

50 A p. 241.

51 A p. 241.

On retrouve la même construction ailleurs. "Chante, douceur, à la dernière palpitation du soir et de la brise,"⁵² La longueur des groupes se répartit ainsi: 0,60-(0,50)-0,90-(0,70)-3,50 secondes. Dans les constructions ternaires Perse a tendance à allonger le troisième groupe.

L'exclamation, qui phonétiquement se rapproche de l'apostrophe, coupe aussi les groupes par une prolongation admirative qui détache les mots. "Submersion! soumission! Que le plaisir sacré t'inonde, sa demeure!"⁵³ Ce genre de phrase parfois simplement nominale, "Seuil de la connaissance! avant-seuil de l'éclat!..."⁵⁴ est très fréquent dans toute l'oeuvre de Perse.

Une des habitudes de Perse est l'usage du ô vocatif devant un mot mis en apostrophe. Le rythme de la phrase en est coupé et brusquement l'intensité monte. Dans un passage particulièrement aïdent de Choeur, au chant 3, 2ème partie, Mer de Baal, Mer de Mammon, nous lisons ce passage "Mer innommable du récit, ô Mer proloxité sans nom?"⁵⁵ et nous constatons que les effets du ô sont (croquis no 1):

52 V p. 119.

53 A p. 238.

54 A p. 163.

55. A p. 297.

1) de provoquer une attaque intense. La force du ô est de 42 décibels tandis que les autres syllabes ont une intensité inférieure à 30 décibels.

2) de provoquer un allongement du mot Mer. Non détaché, sa durée eût été de 0,40 seconde tandis que celle qui nous concerne est de 0,55 seconde.

3) de séparer le groupe ô Mer des autres membres par deux intervalles de 0,65 et 0,70 seconde, longueur approximativement équivalente à celle de ô Mer (0,70 sec.) ainsi détaché.

Cet isolement par le ô vocatif provoque une mise en évidence qui rompt l'allure continue de la lecture et intensifie sa puissance émotionnelle. Ce fait dont nous ne citons qu'un exemple apparaît assez souvent sur les enregistrements.

Même s'il se trouve sur la retombée intonatoire et sur le déclin de l'intensité d'une phrase, le mot se détache et ainsi le débit final se ralentit. Dans "Je vous connais, ô Monstre!"⁵⁶, l'intonation tombe mais une pause de 0,20 seconde se produit devant le ô (croquis no 2). La séparation serait évidemment plus marquée dans "Ô Monstre, je vous connais!" mais elle n'est pas absente.

⁵⁶ E p. 172.

L'effet phonétique de l'interjection est de séparer les membres de phrases et de créer un point d'orgue. De plus, l'intonation élevée crée une rupture de rythme :

comme une fondation d'empires par tumulte prétorien, ha?
comme un gonflement de lèvres sur la naissance des grands Livres,⁵⁷ (croquis no 3). C'est un choc dans une suite de comparaisons. Le Ha! est isolé entre deux pauses, il est bref (0,20 séc.) et fort (42 décibels); il rompt complètement un verset qui était composé de quatre comparaisons en groupes rythmiques équilibrés. Or, cette rupture, cette fragmentation d'une séquence assez lyrique ajoute un facteur émotionnel intense. Toute l'irritation de l'exil s'y manifeste.

Un autre procédé de fragmentation est l'apposition; le lien fonctionnel qui l'unit au nom n'est pas marqué et celui-ci est remplacé par des virgules. "Toi, dieu mon hôte, qui fus là"⁵⁸ (croquis no 7). La position de dieu mon hôte détache Toi du verbe et en fait un groupe d'une syllabe fortement marquée par un accent emphatique (44 décibels à la place de 40 dans les deux autres sommets de la phrase).

Les techniques de ralentissement du débit sont très nombreuses. Parfois c'est le dédoublement de l'adjectif

⁵⁷ E p. 171.

⁵⁸ A p. 241.

qui provoque la rupture. "La Mort éblouissante et vaine s'en va, du pas des mimes, honorer d'autres lits."⁵⁹

"Eblouissante et vaine" doit se lire d'un trait ce qui éloigne le sujet du verbe et le complément de manière "du pas des mimes" déplacé sépare l'infinitif du verbe avec lequel il ne formerait qu'un seul bloc phonique. La composition de cette phrase évite les groupes longs et multiplie les pauses.

Ici, la fragmentation est due d'abord à une inversion, ensuite à des déterminations du sujet qui le séparent du verbe, puis à l'adverbe soudain et aux déterminants du complément d'objet. "Ainsi/ du même mouvement/ le nageur, // au revers de sa nage, // quêtant la double nouveauté du ciel, // soudain/ tête du pied/ l'ourlet des sables immobiles,"⁶⁰ (croquis no 14). La retombée se fait sur le verbe et la phrase est amplifiée par ces groupes qui s'accumulent.

Cette si naturelle fragmentation émotive se rencontre dans une grande variété de cas. Ceci marque sa spontanéité ou plutôt l'adaptation du rythme à l'émotion. Dans la phrase "Quelle tendre bête harponnée fut, plus aimante, châtiée?"⁶¹

59 A p. 241.

60 V p. 118.

61 A p. 240.

la séparation du groupe sujet exige une pause avant le fut ; la séparation de l'auxiliaire et du participe par plus aimante entre deux virgules demande une pause après le fut (croquis no 4). Si nous observons l'enregistrement, nous constatons l'isolement du verbe. L'émotion se manifeste encore par un détachement monosyllabique. A cela s'ajoute un temps fort sur Quelle et sur l'aspiration de harponnée ainsi qu'un naturel accent d'insistance sur la première syllabe de châtiée. On peut aussi remarquer un ictus d'intensité sur tendre dû à l'interrogation. L'allure affective est renforcée par ces accentuations qui hachent le texte. Ainsi ce passage reproduit l'action haletée de l'érotisme et la parole s'adapte à la vie.

Le même phénomène se rencontre dans les invectives où la colère amplifie et accélère le débit tout en le marquant de temps forts.

Selon les observations que nous avons pu faire, nous avons remarqué que plus le passage est ému plus la fragmentation rythmique est grande. Ceci n'est que très naturel, l'émotion s'exprimant par des cris, des exclamations et non par des phrases posées, logiques dont le déroulement ne serait pas interrompu.

Ici encore l'on voit l'écrit conformer tous ses aspects à une pulsation vitale. La forme devient le jaillissement de ce que le poète ressent face au monde

qu'il ausculte. Il l'exprime en utilisant toutes les possibilités de la langue.

9. Le vers persien.

La véritable création de Perse est d'avoir introduit en poésie française l'hexamètre⁽¹⁾ d'approximativement 16 syllabes. Mais pouvons-nous dire qu'il a six "pieds"?⁽²⁾ C'est ici que le problème des accents toniques se pose.

En fait, il s'agit souvent d'un tétramètre majestueux ou d'un octomètre rapide! Si une certaine ampleur latine peut être limitée, le pied latin ne peut, à cause des nombreux proclitiques, être transféré en français. La nature des accents est d'ailleurs différente. Le véritable accent tonique français s'exprime surtout par la durée, tandis que l'accent affectif l'est par l'intensité de la voix. De plus, l'accent français est avant tout un accent de groupe qui d'ailleurs crée le rythme particulier à la langue par l'alternance de temps faibles et de temps forts. Les accents toniques forts peuvent doubler, parfois tripler la durée normale de la syllabe. Cet aspect du système

(1) Nous discutons plus loin de l'opportunité de cette dénomination facile mais contestable.

(2) Nous nommons pied en français un groupe de syllabes ayant un accent tonique. On peut l'identifier au mot phonique.

phonétique français rend inadaptable la métrique d'une autre langue mais l'adoption du vers de 16 syllabes - qui est une cadence oratoire - modifie l'allure même de la poésie. Or ceci n'est que la manifestation phonétique du ton de l'invocation persienne et de l'aspect très verbal de toute l'oeuvre.

L'alexandrin français est, dans sa forme la plus régulière, un tétramètre à deux accents fixes et deux accents mobiles, ceux-ci étant assez faibles. La quantité des syllabes accentuées est modifiée si elles se trouvent à la césure ou à la rime. Le poète cependant jouit d'une marge de liberté qui lui permet de varier ses effets. Le rejet déplace l'accent tonique le plus fort. Les déplacements des toniques auxiliaires peut permettre de rompre la monotonie.

L'alexandrin est en français le vers solennel tandis que le décasyllabe de rythme 4/6 et souvent à 3 accents est le vers épique. En introduisant l'hexamètre composé souvent de deux octosyllabes, Perse créait ce que l'on peut nommer le vers oratoire. Il convient d'examiner d'une manière un peu plus attentive cette nouveauté.

L'examen de l'hexamètre révèle qu'il y a chez Perse un type idéal - comme il en est de l'alexandrin - fait de quatre accents toniques toutes les quatre syllabes, avec une césure assez forte au centre.

... du même souffle proférée, la même plainte
sans mesure⁶²

Et le soleil n'est point nommé, mais sa
puissance est parmi nous⁶³

Nous pourrions allonger hors mesure la liste (note no 10). Or nous constatons que nous avons affaire à des tétramètres composés de pieds de quatre syllabes, trois brèves et une longue (vvv-). D'une part le débit moyen est accéléré, le nombre de brèves prédominant, d'autre part la majesté du vers y gagne par l'allongement des groupes. La parole acquiert une large ampleur qui convient à la noblesse du langage de Perse. Il s'y glisse parfois quelques accents secondaires.

Miroir offert à l'Outre-songe et Mer ouverte à
l'Outre-mer,⁶⁴

Nous avons déjà nommé ce mètre oratoire. Un débit, souvent brusque - nous avons déjà signalé les attaques dures - fait monter l'intonation du premier membre, le second est prononcé sur un ton plus bas (croquis no 18). Ce vers presque aussi autonome que le serait une phrase, se prête facilement à de courtes protases et apodoses.

62 E p. 172.

63 AB p. 127.

64 A p. 297.

L'hexamètre ainsi divisé en deux ou même quatre parts dévient un moule aux parallélismes antithétiques ou analogiques, construction favorite dans les hymnes.

Mer de Baal, Mer de Mammon, Mer de tout âge et
de tout nom; ô Mer d'ailleurs et de toujours,
ô Mer promesse du plus long jour;⁶⁵

Observons les hexamètres déjà cités; l'idée se répète sous des synonymes, ou une partie identique accompagnée d'une variable, ou bien d'autre part, les membres se complètent et le parallélisme est grammatical.

dont la mémoire est incertaine et le récit
est aberrant.⁶⁶

Quand la coupe n'est pas marquée d'une virgule, on rencontre un et ou un membre qui forme une unité syntaxique.

Qu'il est de fraudes consumées sous nos plus
hautes migrations!⁶⁷

Le complément circonstanciel forme une unité. La coupe de ce vers est donc bien plus exigeante qu'une simple césure formelle.

Ce rythme, orientant les constructions parallèles, favorisant l'intonation montante et descendante, occupe surtout les chants les plus lyriques, l'avant-dernier chant de Vents, le Choeur d'Amers, les invectives d'Exil. Il est

65 A p. 297.

66 E p. 214.

67 E p. 194.

moins concentré ailleurs mais il reste assez fréquent pour créer une tonalité d'ensemble. A cause de l'écriture continue de la strophe, ce rythme ne frappe pas le regard mais il est aussi intérieur, aussi ressenti et peu conscient que l'est toute la poésie de Perse. Cette écriture est orientée vers l'émerveillement de l'impact et non vers la compréhension de la raison. Ses structures doivent être plus secrètes.

Mais l'hexamètre persien que nous venons de considérer dans sa forme la plus parfaite admet aussi des variantes. D'une part le fait de grouper quatre syllâbes sous une tonique rend inévitable la présence d'accents plus faibles à l'intérieur du groupe. Qui nous chantaient l'horreur de vivre et nous chantaient l'honneur de vivre⁶⁸ contient quatre accents forts mais horreur de vivre s'il porte son accent fort principal sur vivre, en porte un léger sur horreur. L'unité du syntagme est telle qu'il est à peine senti.

Cette remarque ne concerne pas les accents affectifs car dans le vers que nous venons de citer horreur et honneur peuvent porter des accents antithétiques qui mettent en relief leur différence. Il s'agit ici d'un renforcement de

68 V p. 117.

la voix et non d'un allongement. Sur le fond de la régularité les contrastes s'affirment.

Cette présence d'un cinquième ou d'un sixième accent est presque nécessaire lorsque les quatre groupes n'ont pas quatre syllabes. "Ramiers d'orage et de falaises,/ et coeur qui brise sur les sables."⁶⁹ La première partie a trois accents et la seconde trois; mais celui de Ramiers est à peine senti. L'opposition des deux rythmes ainsi que les occlusives expriment bien la brisure. On sent le changement d'atmosphère.

Bien que cela ne soit pas souvent le cas, si dans un vers aussi long l'équilibre n'est pas respecté, une disproportion est trop vite sentie et peut facilement devenir disgracieuse si elle ne se justifie pas par le sens. Dans "avec tout l'astre de mer dans nos soieries du soir"⁷⁰ le rythme est de 4/3/5/3. L'assonance de soieries et de soir sauve la situation.

La césure n'est pas nécessairement centrale et le vers peut se répartir en 6/10, "qu'il est de mer encore dans le bonheur en larmes de l'Amante!..."⁷¹ Ici nous avons un pentamètre en 4/2/4/2/4 mais le rythme est très alterné et

⁶⁹ A p. 239.

⁷⁰ A p. 186.

⁷¹ A p. 239.

bien réparti, convenant à un poème marin. On rencontre assez souvent ces hexamètres persiens en 6/10, et tout ce qui s'épanche aux solitudes molles du matin⁷², "que dirons-nous ce soir à qui prendra hauteur de notre veille,"⁷³ Dans les deux cas nous avons encore des pentamètres, aussi l'allure perd-elle de son ampleur. Mais les accents plus rapprochés donnent à ce vers de 16 syllabes plus de nervosité.

Le rythme est de 2/2/2/2/4/4. Le contraste est sensible. "Le vent soulève aux Parcs de chasse la plume morte d'un grand nom."⁷⁴

La césure de tous ces vers persiens n'est pas artificielle; elle repose toujours sur la syntaxe. C'est pourquoi si, par analogie avec la longueur du vers latin, nous avons appelé ce vers hexamètre (sans qu'il soit de six pieds) le nommer alexandrin allongé serait plus exact. Il conserve une grande part de la structure interne de ce vers classique, la langue française ne pouvant, par sa nature, adopter la prosodie latine.

Nous avons insisté sur le vers de 16 syllabes parce qu'il constituait un apport original de Perse à la poésie

72 EL p. 37.

73 E p. 193.

74 A p. 185.

française et comme tel méritait une étude des effets. Cependant la poésie de Perse est faite aussi d'autres mètres. Des alexandrins, des décasyllabes alternent. Parfois le rythme est brisé par un monosyllabe, signe d'une émotion soudaine ou violente. Les vers de 9 syllabes sont aussi nombreux, surtout dans les poèmes courts. Mais ce n'est point le compte exact qui doit attirer notre attention. L'équilibre des masses sonores importe plus que le nombre de syllabes; et le poète ne nous a jamais dit s'il fallait faire la diérèse, compter les muettes aux césures ou devant les ponctuations fortes. Seule l'oreille intérieure nous guide... et l'enregistrement! Imminence, ô péril! ⁷⁵ doit-il compter pour 3/3 ou 4/3? L'enregistrement donne 0,60 seconde pour les deux groupes. L'intonation d'imminence est plane, celle de péril ascendante à cause de l'exclamation. Encore ici on voit la complexité de l'évaluation de la valeur impulsive sonore d'un texte et l'insuffisance du compte syllabique.

Aussi Perse, cachant son rythme sous l'écriture continue, échappe à une analyse quantitative stricte qui ne peut cependant être négligée comme première approche pour découvrir un système que toute formulation appauvrit.

Un coup d'oeil sur les tableaux permet de juger de la variété de quantité des groupes rythmiques de cette poésie. L'on peut remarquer aussi les groupements possibles, les jeux de tension et de détente. Hélas ces tableaux ne permettent pas de juger complètement la question. L'insuffisance de ceux-ci provient de leur vide sémantique et syntaxique. Surtout chez Perse, les éléments sensibles sont tellement amalgamés à la signification que des rythmes sonores se doublent de rythmes sémantiques et syntaxiques que les nécessités de l'analyse nous obligent à séparer. Plusieurs fois nous avons vu combien toute manifestation phonétique était inséparable de son contenu de signification, axiome de base d'ailleurs de toute poésie.

10. L'intonation.

L'intonation dans la poésie de Perse est généralement assez haute; elle est sollicitée par le sens selon l'usage normal de la langue française.

Le ton de l'invocation noble demande une intonation soutenue que n'aurait pas un style plus effacé. Le chant le plus doux, le plus confidentiel de Perse est Neiges. La hauteur musicale de ce chant se situe entre 140 et 160 cycles-seconde tandis qu'elle sera souvent ailleurs de 180 à 200 cycles.

Perse utilise beaucoup d'adresses vocatives. En français le ton en est élevé. Seigneur terrible de mon rire, qu'il est d'offense aux lèvres de l'averse!⁷⁶ (croquis no 26). Le ton se maintient continu vers les 200 cycles. La caractéristique de l'intonation d'une phrase française est de monter puis de descendre. Les autres formes sont expressives. Or, dans l'oeuvre de Perse, on rencontre beaucoup d'interrogations et plus encore d'exclamations. Ces tournures font monter le ton, ou, au moins, l'empêchent de descendre. "O Mer fulguration durable, face frappée du singulier éclat!"⁷⁷ (croquis no 31). L'intonation aurait dû tomber sur le second membre; l'exclamation la maintient. Que l'on compare à la descente normale, "et tout ce qui s'épanche aux solitudes molles du matin"⁷⁸ (croquis no 23), où encore à l'effet de l'interrogation, "Et à présent je vous demande, n'est-ce pas le matin..."⁷⁹ (croquis no 24). L'intonation assez basse au début (120 c.s.) est montée jusqu'à 220 cycles seconde.

La conséquence des ponctuations nombreuses de Perse sera d'élever la tonalité musicale de la poésie. Son

76 E p. 194.

77 A p. 297.

78 EL p. 37.

79 EL p. 39.

aspiration intérieure vers la hauteur s'est objectivée dans sa manifestation poétique.

Nous avons vu qu'une des caractéristiques du style émotif de Perse était l'attaque brusque: celle-ci influence l'intonation en la faisant immédiatement monter. C'est ainsi que les enregistrements montrent de rapides montés suivies de longues descentes dans les textes. Le et qui commence une phrase sur un ton aigu (croquis no 23) au lieu de l'habituel e atone de l'article, invite à une intonation élevée dès le début. Avec Or, ces eaux calmes sont de lait.⁸⁰ (croquis no 12), nous rencontrons le même phénomène. Parfois c'est le ô vocatif qui est la cause de la hauteur initiale du ton (croquis no 10). Toute la violence du sentiment, la tension admirative, la "fille de l'étonnement" comme dirait Platon, se manifeste par ces indices du style affectif que l'on peut rapprocher de l'anacrouse des rhétoriciens classiques. Le ton hausse continuellement. Examinons l'enregistrement de deux hexamètres déjà cités. "Mer de Baal, Mer de Mammon, Mer de tout âge et de tout nom."⁸¹ (croquis no 30) et "du même souffle proféré, la même plainte sans mesure."⁸² (croquis no 19), la montée se

⁸⁰ EL p. 37.

⁸¹ A p. 297.

⁸² E p. 172.

produit au début de chaque membre de phrase. Elle est sollicitée par le rythme et par la mise en évidence de mer et même. Mais ce qu'on ne rencontre quasi jamais dans les enregistrements, c'est une mise en évidence finale. On voit donc que, par rapport à la norme française, l'intonation de Perse est stylistique et fortement émotive.

Un autre fait déjà signalé et qui influence l'intonation autant que l'intensité est l'abondance de haut. Chaque fois que nous l'avons rencontré, l'enregistrement marquait une élévation musicale. Nous en citons quelques exemples. Plus haute, chaque nuit, cette clameur muette sur mon seuil⁸³ (croquis no 15). Il y a même un changement de plan sur le second membre comme la retombée des vagues. 'Et nous haussaient, hommes nouveaux, au plus haut faite de l'instant⁸⁴ (croquis no 16) reproduit le même fait, de même que 'Tant de hauteur n'épuisera pas la rive accore de ton seuil⁸⁵ (croquis no 22). Ici encore la voix se moule sur le sens. La langue forme une unité et l'on ne peut toucher au contenu mental sans engager le plan de sa manifestation.

83 E p. 173.

84 V p. 118.

85 E p. 173.

Mais si la caractéristique principale et originale de Perse est cette tendance à hausser le ton de ses poèmes surtout au début des phrases, il utilise aussi les autres effets habituels de la mélodie. Le décalage permet la mise en relief, "tressaille, ô Mère des présages"⁸⁶ (croquis no 29). La hauteur musicale de tressaille est de 200 cycles seconde tandis que le reste du passage est de 160.

Immédiatement le premier mot est en relief et attire toute l'attention. Dans "Les armes au matin sont belles et la mer"⁸⁷ (croquis no 25) le rejet d'un second sujet à la fin de la phrase accentue la retombée de la mélodie.

On rencontre aussi l'intonation parenthétique qui isole phonétiquement un membre de phrase. Elle est parfois liée à l'usage des tirets, "-un homme encore dans la mémoire du vent"⁸⁸ (croquis no 28). Le tiret a ramené l'intonation aux environs de 140 et 125 cycles. Parfois l'intonation est conclusive. "Je vous connais, ô monstre!"⁸⁹ (croquis no 2) en est un exemple.

Mais ces cas ne donnent pas la tonalité à la poésie de Perse dont la grande particularité reste l'allure

⁸⁶ A p. 187.

⁸⁷ AB p. 127.

⁸⁸ V p. 118.

⁸⁹ E p. 172.

soutenue et souvent initialement abrupte. Il suffit de cas plus nombreux que la moyenne, répartis dans toute l'oeuvre, pour lui donner son ambiance particulière. Encore ici, un facteur affectif, donc subjectif, est dominant dans la prosodie de Perse. Le poète ne peut pas être un indifférent!

11. Les sonorités.

Le rythme est pour une bonne part la base de la construction phonétique chez Perse; il est produit par parallélismes où les idées et les mots sont redondants. L'étude des sons est en quelque sorte subordonnée à l'étude des rythmes - l'assonance est un autre genre de redondance - et vient au bas de la hiérarchie phonétique chez Perse. Ceci paraît surprenant dans une poésie aussi assonancée mais quand on étudie les sons de près l'on remarque combien le fait est dépendant et combien il apparaît comme un épiphénomène d'autres plans de la manifestation verbale. Ceci n'ôte rien à l'importance de ses effets sémantiques.

L'exploitation des possibilités sonores de la langue de Perse est faible comparée à l'usage qu'en avaient fait Verlaine, Valéry, Baudelaire, ce qui ne veut pas dire que l'on ne trouve des réussites assez localisées. C'est surtout par le rythme, même sonore, que ces poèmes frappent; c'est lui qui leur donne tout leur cachet, leur qualité poétique.

La poésie de Perse est une poésie de la modification dans la répétition, du parallélisme redondant autant sémantique que sonore, les deux étant naturellement liés. Cette manière d'écrire provoque d'elle-même la tautophonie qui doit plus à la structure syntaxique ou à la redondance sémantique qu'à la volonté d'utiliser des sonorités impressives comme l'aurait fait Verlaine.

L'utilisation des sonorités et des variables sonores dans des répétitions permet de créer des contrastes suggestifs de signification et cette mise en relief de deux termes qui assonnent est aussi efficace sur le plan sémantique qu'il est agréable pour l'oreille.

L'utilisation des sons par Perse peut aisément se classer en genres. Le cas le plus fréquent est la paronomase ou tautophonie. «O fable généreuse, ô table d'abondance!»⁹⁰ Si les sons sont semblables, l'analogie sémantique de généreuse et d'abondance fait de table une métaphore de fable. On voit l'efficacité poétique du procédé dont nous devrons reparler dans la combinatoire. Dans «... Végétales ferveurs, ô clarté, ô faveurs!»⁹¹, la tautophonie crée une assimilation sémantique. Une analogie sonore peut ainsi expliquer une métaphore.

90 EL p. 26.

91 EL p. 20.

"L'Usurpateur se lève sur sa chaise d'ivoire. L'amant se lave de ses nuits."⁹² s'éclaire de la même manière. Quand le poète chante à l'antiphonaire des typhons"⁹³ la voix du poète est non seulement associée au vent mais les deux ont une valeur sacrée.

Le procédé est constant jusqu'à Chronique. "Notre race est antique, notre face est sans nom"⁹⁴ suggère un rapprochement entre l'anonymat de l'homme, la vanité de l'individu et son insignifiance dans l'histoire humaine. Et l'on pourrait mentionner de nombreux cas de cet usage suggestif de la paronomase: "Et son million de capitules, de florules en voie de dissémination"⁹⁵, "Et toutes bêtes parasitées s'étrillent aux langues des lagunes"⁹⁶, ainsi "dans la voile et le velin du songe"⁹⁷ transforme le navire en livre. Presqu'à chaque page on pourrait citer ces cas d'assonances dont la fonction est plus sémantique qu'impressive.

} 92 A p. 318.

93 V p. 32.

94 C p. 326.

95 A p. 248.

96 A p. 255.

97 A p. 258.

Parfois cependant on peut se demander quelle est l'utilité de tautophoniés comme "boivent des punches couleur de pus..."⁹⁸ Pourtant une connotation péjorative accompagne cette comparaison latente.

On peut se demander quel est l'apport de la rhétorique latine à la manière d'écrire de Perse. Il utilise toutes les figures de l'art oratoire classique et ce goût des anciens pour les répétitions, parfois antithétiques, de mots de même racine.

On retrouve chez Perse toutes les variations de la répétition signalée par les rhétoriciens classiques. "Une plume blanche sur l'eau noire, une plume blanche vers la gloire"⁹⁹ est une homéotéleute qui se double d'un polyptoton, répétition au service d'une variation. Les cas des finales qui assonnent sont nombreux. "Et comme un homme frappé d'aphasie en cours de voyage du fait d'un grand orage"¹⁰⁰, "ces chaussées de halage et ces fosses d'usage..."¹⁰¹ Evidemment ces mots portant l'accent tonique fort ressortent mieux et le son obtient l'effet d'une rime. En voici encore un exemple, "à telles houles de haute terre, à telles houles

98 EL p. 55.

99 A p. 218.

100 V p. 82.

101 V p. 156.

de haute mer.¹⁰² Le mot houle est employé une fois dans son sens propre, une autre fois dans son sens métaphorique. Cette tournure est très fréquente à cause des nombreuses constructions parallèles. Les mots différents ressortent mieux dans des contextes semblables et la variation entraîne une réévaluation du sens contextuel qui transforme la valeur du mot et lui attribue une bivalence. C'est l'"ambiguïté" persienne.

Un autre type de paronomase est le paregmenon, rapprochement de mots de même racine. "Alors le Songeur aux joues sales/ se tire/ d'un vieux songe."¹⁰³ On utilise alors la dérivation, "Favorisé d'un songe favorable"¹⁰⁴, et toi-même litige entre toutes choses litigieuses¹⁰⁵, et toute l'immense vannerie d'or, qui vanne sous les eaux¹⁰⁶.

Mais le procédé est encore plus efficace lorsque les deux mots mis ainsi en relief ont des connotations différentes. Dans "lavez la literie du songe et la litière

102 V p. 118.

103 EL p. 31.

104 V p. 15.

105 V p. 62.

106 V p. 211.

du savoir.¹⁰⁷ à cause du sens péjoratif de litière vis-à-vis de litterie, un certain mépris s'attache au savoir par rapport au songe. On ne peut donc pas dire que cette assonance soit gratuite ou complaisante. Une des thèses fondamentales de la poésie de Perse est la supériorité de l'inconscient - le Songe - sur la connaissance discursive - le savoir.

Une autre forme, plus rare, d'assonance est l'homéoptoton, la répétition de la même désinence avec des mots différents, "d'abîme étincelant, berçant, pressant la masse heureuse de ses frondes"¹⁰⁸ ou "Et la mer, de partout, nous vient à hauteur d'homme, pressant, haussant, l'essaim serré des jeunes vagues."¹⁰⁹ L'effet ici est de rendre l'impression répétée des vagues mais le mot n'agit pas en dehors du son. Cette fois l'usage est impressionniste. Amers est d'ailleurs rempli d'assonances qui nous font revivre la houle marine.

Bien des formes classiques de répétition sont représentées dans le texte de Perse. Mais parfois aussi la tautophonie est doublée et l'on rencontre deux ou trois paronomases s'appuyant sur des parallélismes syntaxiques,

107 V p. 207

108 A p. 261.

109 A p. 272..

ô laveuse de tombeaux à toutes pointes de la terre, ô
leveuse de flambeaux à toutes portes de l'arène?¹¹⁰ Une
apposition est ainsi soulignée. Voici encore une
description de la pluie dans le même style. "Guerrières,
ô guerrières par la lance et le trait jusqu'à nous
aiguillées! / Danseuses, ô danseuses par la danse et l'attrait
au sol multipliées!"¹¹¹ Trait et attrait, lance et danse
créent un lien significatif entre ces deux versets.

L'assonance, même si elle n'est pas par elle-même
impressive, s'inscrit dans un jeu de contacts qui équivalent
à un enrichissement de sens: le lecteur rapporte des sèmes
d'un mot à celui qui lui est assonancé et la tautophonie
crée une syntaxe poétique utilisée par Perse au même titre
qu'une conjonction, problème que nous examinerons en parlant
de la combinatoire sémantique. Souvent par elle, sans que
nous en ayons toujours clairement conscience, le texte
s'entoure d'un halo de suggestions non explicitement
affirmées et qui crée une ambiance de mystère. Toute une
thématique de l'évocation est contenue dans le métatexte qui
se construit ainsi.

Que penser alors, non des assonances, mais des sons
évocateurs et des onomatopées? Perse a-t-il toujours pu

110 A p. 292.

111 E p. 196.

résister à la musicalité du langage? Les passages où il est fait usage de sonorités imitatives ou évocatrices paraissent assez brefs et occasionnels et ils ne s'inscrivent plus dans une poésie du rythme. Celui-ci est primordial et les assonances servaient à le renforcer. L'usage expressif pur est dépendant de cette répétition, "La même mouette sur son aile, la même mouette sur son aire; à tire-d'aile, ralliant les stances de l'exil."¹¹² L'impression de vol est produite par le retour des m, des l, et surtout du son (ai, ê), mais la reproduction de la séquence de sons est obtenue par une répétition des mêmes mots, ce qui est un procédé assez facile que nous ne trouverions pas chez un Valéry. Ici l'allitération s'obtient par le retour des m ou des d, "tous les chemins du monde nous mangent dans la main!"¹¹³ Mais l'on se demande quel rapport il y a entre le son et l'idée! Si bien des répétitions ont une fonction poétique, on peut se demander quel usage Perse fait des sons lorsque ceux-ci ne s'appuient pas sur des contacts de signification et ne nous suggèrent pas, par l'ambiguïté, le métatexte. Dans "Ivre d'éthyle et de résine"¹¹⁴, on se demande ce que vient faire ce i si ce n'est de créer un rythme. Car tout

¹¹² E p. 172.

¹¹³ AB p. 112.

¹¹⁴ V p. 53.

est là. Dans les allitérations les mieux réussies, c'est plus le mouvement que le son qui importe.

En toi mouvante, nous mouvant, nous te disons Mer innomable: muable et meuble dans ses mues, immuable et même dans sa masse.¹¹⁵ La valeur principale du passage n'est pas dans la répétition du m - qu'évoque-t-il par lui-même? - mais dans la sensation rythmique produite par la lettre et les contacts de sens qui oppose^{nt} la mouvance à la permanence de cette mer toujours pareille à elle-même dirait Valéry. C'est la même idée que l'on retrouve dans cet usage du paragmenon. Mer innombrable dans ses nombres et ses multiples de nombres; Mer inlassable dans ses nomes et ses dénombrements d'empires!¹¹⁶

Pour exprimer la respiration, le souffle, les allitérations seront en sifflantes, en liquides et en labiodentales. Celle qui s'exhale dans mon souffle et siffle à mon visage ce sifflement très pur.¹¹⁷ Le poète n'a pas hésité devant le complément interne, tournure stylistique latine, considérée comme pléonastique en français.

115 A p. 297.

116 A p. 305.

117 A p. 256.

Et nous pourrions continuer à citer!, "nacelle et nave, et nef votive"¹¹⁸; pour obtenir des n le poète n'a pas hésité à accumuler des synonymes. Parfois on sent l'effort et le manque de naturel: "et nos genoux modelés en forme de médailles, d'un très large module."¹¹⁹ La volonté de créer un rythme par les sons est trop évidente.

L'emploi de l'assonance est donc à ramener souvent à un fait de style déjà étudié: le rythme. Il ne constitue pas alors le moyen le mieux utilisé par le poète si l'on se place uniquement au point de vue de la sonorité. Mais, dans la ligne de la poésie du mouvement, l'utilisation qu'en fait Perse est cohérente. Le même son revenant à intervalles réguliers exprime bien la pulsation de l'âme universelle dans la nature et la redondance sonore est, pour cela, un moyen aussi efficace que la redondance sémantique et syntaxique.

Ainsi cette faiblesse s'explique. La priorité de la vie profonde, de l'élan vital sur l'apparence se retrouve dans un trait stylistique: l'imitation n'est pas sonore, elle est rythmique. Le premier élément reste le serviteur du second, le contenu engendre la manifestation.

118 A p. 229.

119 A p. 172.

Signalons aussi un procédé assez particulier et qui s'insère dans la recherche de l'ambiguïté poétique. Il est lié à la manière de composer de Perse qui place en dessous d'un mot des autres suggérés par le premier puis choisit un de ceux-ci pour l'édition. On lit "essuyait une lame."¹²⁰ On est tellement habitué à l'expression "essuyer une larme" que l'on croit à la faute d'impression. On peut le croire et le contexte ne justifie pas lame. Mais quand on retrouve le même genre d'erreur plusieurs fois, il faut bien admettre qu'il y a là une volonté d'écrivain plus qu'une distraction de typographe. Dans Exil on lit "sous le sel gris de l'aube"¹²¹ et le temps est neigeux. Dans Vents on trouve des "yeux fertiles comme des fleuves"¹²² et non des eaux. Et comme il s'agit d'explorateur le mot est pertinent. Voici une autre substitution paronymique "le gisement soudain d'azur et de ciel gemme"¹²³; la surprise vient de ce que gemme est souvent associé à sel. Mais si le ciel brille comme un diamant l'expression est adéquate. S'agirait-il chez Perse d'une exploitation du hasard, d'un coup de dé comme le préconisait Mallarmé?

120 GR p. 107.

121 E p. 213.

122 V p. 70.

123 A p. 137.

Dans un texte où l'on parle du rouge du soleil couchant on lit l'expression "sur toute l'aire illuminée du Siècle."¹²⁴ On s'attendrait à ciel mais cette "méprise" sublime toute la signification du texte. Ce changement de plan sollicite par une sorte d'appel assonantique une interprétation allégorique.

Ces cas sont assez rares, ils méritent cependant d'être signalés comme une manière de provoquer le double sens, de suggérer par la surprise la recherche d'une interprétation car s'il est rare, le procédé n'est pas isolé, c'est-à-dire qu'il s'inscrit dans toute une ligne stylistique. Il est donc symptomatique quoique mineur.

12. Quelques réalisations: la pluie, la neige, le vent et la mer.

Après avoir examiné les procédés sonores par espèce, le moment est venu d'examiner quelques cas où ces procédés apparaîtront réunis autour de quelques thèmes, ce qui nous permettra de juger de leur efficacité et de leur signification.

Nous pourrions voir comment, ensemble, ils réalisent cet idéal de la lettre à George Huppert de rendre par

124 C p. 321.

l'écriture le mouvement même des choses. Le passage mérite d'être cité une nouvelle fois.

(La poésie) se doit fidèlement de suivre,
(la chose) avec diversité, dans sa mesure propre
et son rythme propre: longuement, s'il s'agit
par exemple de la mer ou du vent; étroitement et
promptement s'il s'agit de l'éclair.¹²⁵

Si l'on compare les écrits de Perse aux descriptions de la pluie d'Aragon ou du vent de Verhaeren, au premier abord, on ressent l'apparente faiblesse expressive de Perse. Mais l'intention du poète est beaucoup plus intérieure. On pénètre mieux dans l'intime du réel. Les descriptions poétiques de Verhaeren ou Aragon se limitent à nous faire revivre une sensation. Le texte de Perse, aussi par les sonorités et les rythmes, se double d'un métatexte. La pluie devient la purification de toutes les carences d'une civilisation. La loi de la composition sera un rythme spirituel du passage d'un plan à un autre, de la pluie à la signification poétique qui confine au domaine philosophique. Cette confusion - au sens latin - du concret et de l'abstrait, du refus conjoint de l'un et de l'autre pour ne les envisager qu'unifiés dans la double lecture possible du texte exigeait un rythme sémantique de translations possibles plutôt que des sonorités basées sur des onomatopées trop concrètes qui se limiteraient à la description sonore.

125 Hon p. 656.

Cette poésie se place plus sur le plan de l'esprit, du sentiment de la chose que sur celui de la fixation et la fermeture sur la sensation elle-même. Le second ne fait qu'introduire au premier.

Sur les neuf chants de Pluies sept sont composés de cinq strophes de trois versets de une à quatre lignes. Déjà on remarque que le rythme est assez bref. Souvent les versets sont faits de 2 ou 3 groupes rythmiques. Quand on étudie l'enregistrement (tableau no 5) on remarque que c'est parmi les poèmes étudiés celui qui a l'allure la plus irrégulière. (La répartition s'étale de 0,50 à 2,50 secondes avec une poussée vers les groupes de 1,00 à 1,50 secondes, c'est-à-dire des groupes de 4 à 6 syllabes.) C'est un mouvement assez découpé exprimant la violence et l'irrégularité des rafales de la pluie tropicale, celle que Perse a pu observer à Savannah.

Or, plus que dans les autres poèmes l'on rencontre des mots qui redoublent, des enjambements qui brisent la phrase et provoquent une lecture par saccades. "Chante, poème, à la criée des eaux l'imminence du thème."¹²⁶ Les virgules empêchent la liaison. "Seigneur, Seigneur terrible

126 E p. 191.

de mon rire!"¹²⁷, "Guerrières, 8 guerrières"¹²⁸, "Danseuses, 8 danseuses"¹²⁹, "Dressez, dressez, à bout de caps"¹³⁰, "Vannez, vannez, à bout de caps"¹³¹, "j'avais, j'avais ce goût de vivre chez les hommes"¹³², "Lavez, lavez, 8 Pluies"¹³³ ne sont que quelques exemples de cette coupure par la répétition en groupes de deux mots, qui caractérise le poème. On y rencontre un Ha! plus sec que le Ah! que l'on lit ailleurs et qui coupe la phrase. "Vienne l'éclair, ha! qui nous quitte!"¹³⁴ La phrase est sèche comme ce qu'elle représente. "Ha! toute l'affusion du dieu salubre sur nos faces."¹³⁵

Quelques enjambements contribuent également à briser le rythme de la lecture.

127 E p. 192.

128 E p. 196.

129 E p. 196.

130 E p. 200.

131 E p. 200.

132 E p. 200.

133 E p. 207.

134 E p. 208.

135 E p. 197.

Comme la réponse des hautes dunes à
l'étagement des mers, voici, voici
La terre à fin d'usage, ...¹³⁶

Dans la nuit claire de midi, nous avançons
plus d'une proposition
Nouvelle, sur l'essence de l'être...¹³⁷

Au sixième chant quelques parenthèses créent une
coupe dans l'intonation. Ailleurs, la phrase devient
nerveuse "Tue-moi bonheur!"¹³⁸, "A même l'être son essence;
à même la source, sa naissance"¹³⁹, "Promesses non tenues!
Inlassables semailles"¹⁴⁰ Deux groupes nominaux
exclamatifs tombent sans développement. L'absence de
conjonction peut aussi servir à briser le rythme! "Douceur
d'agave, d'aloès..."¹⁴¹

Tous ces moyens sont dispersés. Aucun d'eux n'est
systématique. Ils créent avec des outils limités une
tonalité de fond. D'ailleurs si l'on étudie le vocabulaire
du poème, il est relativement peu question de pluie mais de
l'accusation d'une civilisation. Pourtant la pluie est
toujours présente par le refus de l'ampleur, de la grande

136 E p. 192.

137 E p. 194.

138 E p. 197.

139 E p. 197.

140 E p. 208.

141 E p. 200.

phrase calme et périodique. Le mouvement est bref, saccadé, coupé, comme une averse d'orage.

Les sonorités sont assez peu exploitées. Aucune lettre ne domine l'ensemble d'une vingtaine de pages. Parfois, ici et là, l'on rencontre une suite d'occlusives assez dures. "Et celle qui danse comme un psylle à l'entrée de mes phrases."¹⁴² Mais ces cas sont rares, le poète écrivant comme il sent plus qu'élaborant son texte avec des moyens prévus.

Dans la dizaine de pages de Neiges le ton est confidentiel. L'enregistrement indique une intensité très faible. La composition est beaucoup plus ample. Les quatre chants sont divisés en quatre ou six strophes de sept à onze lignes. L'ensemble est plus compact.

Mais ce chant diffère de Pluies par la continuité de la parole. On ne retrouve plus ces petites phrases nominales saccadées. Les strophes sont souvent composées de deux phrases de quatre à cinq lignes. La structure syntaxique est d'ailleurs celle de l'homme calme, posé tandis que celle de Pluies était écrite par quelqu'un d'irrité et de nerveux. On remarque la fréquence des hexamètres persiens. Beaucoup moins aussi de points d'exclamation. qui relèvent la fin des phrases et durcissent

¹⁴² E p. 194.

les attaques. Celles-ci commencent doucement par un pronom personnel ou un il impersonnel, presque atone. Les et anaphoriques sont plus rares. La fin de la phrase se dépose doucement. Ces indices créent une atmosphère de douce gravité qui est celle de la neige qui tombe.

Mais cette longueur des strophes et des membres fait que l'intonation a tendance à s'élever lentement et à descendre posément. C'est un élément de plus contribuant à la douceur de l'ensemble. Tout signe de nervosité est évité. La présence de nombreuses précisions descriptives ralentissent le déroulement de l'action.

Il y a des répétitions; elles sont plus amples et ce sont des propositions entières qui sont reprises. La fréquence des compléments circonstanciels qui terminent les phrases leur assure la retombée adéquate. Le débit en devient beaucoup plus lent et posé. A cela s'ajoute la présence de nombreux points de suspension.

Nous avons déjà parlé des pauses longues qui accompagnent ces groupes amples. Les toniques fortes de la fin des groupes accentuent l'impression de chute.

Dans ce chant les nasales dominant; on peut lire le texte entier, à des degrés divers elles sont toujours senties tandis que les occlusives s'estompent. Dans une seule strophe on trouve cinq mots en -ment. Or les nasales

adoucissent un texte: "et toute peine remise aux hommes de mémoire."¹⁴³

Le poète parle de bien d'autres choses que la neige elle-même. Il décrit toute la ville, les sirènes des bateaux dans le port, le bruit des pelles qui déblaient les trottoirs, celui des chaînes aux roues des voitures. Mais il y a aussi l'évocation de sa mère, de l'autre côté de l'Atlantique, douce comme la neige.

Les moyens sont discrets, comme surgis de la sensation toujours présente et jamais insistante, mais ils ne se constituent jamais en système, jamais ils ne distraient de la réflexion. Ce sont des procédés d'ambiance affective, qui ne peuvent se faire trop remarquer puisque leur but est leur dépassement même.

Dans Vents il est question de la totalité du monde qui va de l'histoire globale à l'inspiration poétique et ce monde est sous le souffle d'un élan vital qui le conduit. A chaque page nous sentons cette vie; le style est emporté mais c'est sans doute dans les pages finales que se synthétise le mieux la pensée du livre. Le vent lui-même, souffle et esprit (est-ce un pléonasme?) est sans doute le mieux manifesté par la parole poétique. Comment le vent

est-il, par la phonétique, exprimé au chant six de la quatrième partie?

Une première chose frappe le lecteur de l'enregistrement: l'intensité violente et la rapidité du débit.

"C'étaient de très grandes forces au travail"¹⁴⁴ se lit en 2,40 secondes, ce qui nous fait plus de quatre syllabes à la seconde lors que dans Neiges "comme en un havre de fortune"¹⁴⁵ qui compte huit syllabes se lit en 2,10 secondes, ce qui est de 25% plus lent. Mais surtout l'écart entre les deux textes si opposés est visible par des pauses moins nombreuses et plus courtes dans Vents. Les groupes rythmiques y sont moyens et courts: on y rencontre des hexamètres mais ils sont moins associés entre eux, le texte est moins continu. Parfois quatre groupes se répètent.

Qui nous chantaient l'horreur de vivre, et
chantaient l'honneur de vivre, ah! nous
chantaient et nous chantaient au plus haut
faîte du péril,¹⁴⁶

Il s'agit de quatre groupes séparés par un ah! L'idée ~~se~~ revient en variant, ne se prolonge pas, ne génère pas une nouvelle idée.

144 V p. 117.

145 E p. 213.

146 V p. 117.

Peut-être ce qui caractérise le mieux ce vent, ce sont ces rythmes constants, assez longs et inlassables. Les versets s'allongent, s'intensifient pour arriver à un sommet et décroître ensuite. Les accents toniques ne sont pas trop éloignés les uns des autres. Des poussées de force soufflent dans le poème. Aussi les accents d'insistance sont nombreux. "O vous que rafraîchit l'orage"¹⁴⁷, "Repris aux dieux votre visage."¹⁴⁸ Les phrases commencent souvent par C'étaient, Et, Ainsi, ce qui provoque une insistance initiale. Peu de points de suspension, ce qui aurait rendu le poème méditatif. A peine quelques exclamations et interrogations. Nous voyons tout le ton de ce poème orienté vers l'impression de force.

L'usage des sonorités évocatrices est assez discret mais il y a des exceptions cependant.

... qui nous prenaient un soir à telles
houles de haute terre, à telles houles de
haute mer,

Et nous haussaient, hommes nouveaux, au
plus haut faite de l'instant...¹⁴⁹

L'aspiration et l'hiatus sont recherchés pour l'impression produite par la houle qui soulève les hommes.

147 V p. 119.

148 V p. 119.

149 V p. 118.

Ce chant est tellement plus intérieur, plus pensé que Le Vent de Verhaeren. La véhémence n'est pas dans le son mais dans le ton, notion plus globale, et le rôle joué par les mots est beaucoup plus important pour la poétisation de l'objet. Les buts de ces deux poésies sont différents.

Tout le Choeur n'est qu'un hymne à la mer, un poème à sa louange. Le rythme doit participer à la majesté et à la régularité des vagues. Les deux premières strophes du premier chant sont formées d'isokolon. Deux octosyllabes ou deux alexandrins se suivent avec, chaque fois, une forte césure centrale.

O grande dans l'écart et dans la dissemblance,
ô grande de grande caste et haute de haut rang¹⁵⁰

Par cette continuité binaire, dominante dans le chant, celui-ci est beaucoup plus régulier que les autres. Et le rythme sonore n'est que la réplique du rythme sémantique. Ces répétitions sont lyriques, elles intensifient un sentiment stationnaire. L'objet contemplé passe et repasse dans la conscience. Des couches descriptives s'accumulent enrichissant l'objet sans vouloir le quitter.

Les rythmes sont amples (tableau no 10). La durée des groupes se situe entre 2,00 et 2,50 secondes, ce qui est majestueux. Ceci correspond à une moyenne de 12

syllabes, et de fait les groupes brefs qui rendent le style nerveux sont exceptionnels.

L'intonation subit le contre coup de ce rythme pair. Elle monte sur le premier membre, descend sur le second, ayant, d'après l'enregistrement, tendance à ne pas maintenir la hauteur de ton. Même devant des points d'exclamation, la pression de la construction parallèle est forte. Les pauses aussi, comme le montre l'enregistrement, vont par paires. La majesté de l'expression est soutenue du début à la fin.

Evidemment les accents toniques sur les syllabes finales des membres de phrase ont alors tendance à s'allonger comme des rimes. C'est une conséquence du style ample que l'on lit comme des vers. Mais l'amplitude du rythme éloigne aussi les accents et l'on a l'impression de lire des paëons postérieurs de quatre syllabes.

Mais le style nominal de l'hymne multiplie les accents affectifs sur l'objet principal de cette nomination élogieuse. L'emphase invite à la majesté et à la mise en relief. La dominante de la phonétique du poème sera son aspect noble.

Les effets par assonance sont localisés, et, comme ailleurs, souvent dûs à la répétition. Nous avons déjà cité le passage "En toi mouvante, nous mouvant"¹⁵¹ mais bien plus

¹⁵¹ A p. 297.

qu'ils n'évoquent les sons soutiennent un rythme. "Mer inlassable de l'afflux, Mer infaillible du reflux!"¹⁵² suggère, par ses redondances sonores, plus le mouvement de la chose décrite que son bruit.

13. Conclusions.

L'idée que nous venons de donner de cette poésie est partielle. Nous avons examiné les phénomènes phonétiques mais ceux-ci, à cause de l'unité du style, sont liés à des constructions syntaxiques: les pauses se font après les propositions ou les groupes de mots, l'intonation est déterminée par l'exclamation, le sens des mots justifie une mise en relief et le rythme est volontairement lié à la réalité décrite.

La coordination des moyens fait que le déploiement analytique des procédés doit être complété par une synthèse globale.

Déjà, nous avons pu déceler dans les structures sonores des indices de l'élaboration d'un métatexte. Les sonorités établissent des rapports entre les mots et en deviennent fonctionnelles: elles créent des bivalences de sens. Et l'ambiguïté est suggestive des deux versants du réel. Les assonances participent à ce "jeu très allusif et

mystérieux, d'analogies secrètes ou de correspondances, et même d'associations multiples à la limite du saisissable.¹⁵³

Cependant ces quelques remarques sur des textes visent à montrer les rapports qui pourraient exister entre les moyens phonétiques utilisés par le poète et les sujets.

L'art oratoire marque également cette poésie qui est, comme le reconnaît l'auteur, célébration. La lettre sur la thématique 'd'Amers'¹⁵⁴ parle clairement de ce rôle de la poésie. Un poème n'est-il pas dénommé "Choeur"? La poésie est liturgie et le ton doit s'y adapter. Aussi l'intonation sera élevée, la parole ample et il ne faut pas nous étonner d'y voir une préférence pour les unités rythmiques de seize syllabes.

L'adresse est, dans la poésie, une situation existentielle. La présence active, voire impérative du poète se projette sur le plan de la phonétique par des attaques brusques et des accents d'insistance. Le poète n'est jamais distant de son poème ou du contenu qu'il manifeste. Si la littérature dite engagée a nié la valeur du style en littérature, l'écriture de Perse porte tous les signes de la volonté d'engagement de l'écrivain. La phonétique de Perse contient un fort aspect subjectif.

153 Hon p. 657-658.

154 Hon p. 665-667.

Pourtant il est nettement apparu que l'exploitation des ressources sonores de la langue portait beaucoup plus sur le rythme, fait de pauses, de longueur de membres de phrases et par conséquent d'accents toniques sur des redondances sonores, que ^{sur} des phonèmes utilisés à des fins impressives. La hauteur musicale était une conséquence de la construction syntaxique, les assonances, un effet du rythme sémantique.

Le rythme est donc recherché en fonction du thème, il est la pulsation du sujet qui guide le texte; les autres propriétés sonores ne sont rattachées au sujet que par son relai. La vie du réel est la source de la structure phonétique. Ce sera la face objective de cet aspect du style.

Il y a donc une hiérarchie des moyens phonétiques eux-mêmes toujours soumis au sens des mots. Dans la poésie habituelle le poète choisit son mètre selon les besoins du sujet; ici, c'est la lecture poétique du monde que fait l'auteur qui engendre la métrique.

Mais alors sémantique et rythmique sont en projections mutuelles. La couche la plus profonde procède d'une séquence de sens, de l'association linéaire de plusieurs plans de signification. Ainsi nous sommes amenés à nous occuper du vocabulaire de Perse et des diverses combinatoires.

Comme Perse ne se soumet pas à un usage poétique mais crée sa forme par l'adaptation complète de la parole au thème, l'apparence sonore ne forme qu'une superstructure. Elle est dépendante de la syntaxe et de la signification. Il ne s'agit que d'un épiphénomène qui n'est significatif que si l'on remonte à sa cause. Il ne s'agit que d'un plan de la manifestation verbale générée par les autres.

Ainsi on peut saisir ce que Saint-John Perse veut dire, lorsqu'il affirme que son rythme est intérieur.⁽¹⁾ C'est ce qui nous invite à étudier les aspects plus profonds de la manifestation verbale.

(1) Au sujet de l'aspect intérieur de cette poésie qui doit tant à la rhétorique sacrée, on lira Arthur Knodel La mélodie secrète de Saint-John Perse (Hon p. 659-666).

Notes et Documents.

Note no 1

Pour éviter les confusions, nous nommerons

Poème: L'ensemble d'une oeuvre qui porte un nom
p. ex. Eloges, Pluies, Pour fêter une enfance,
Vents, etc.

Chant: Une division du poème qui souvent chez Perse
porte une numérotation.

Strophe: Une partie du chant souvent marquée par un
passage à la ligne et un espace. Elle se
présente comme un paragraphe mais avec un
plus grand interligne.

Verset: Une division de la strophe marquée par un
passage à la ligne mais sans espace
supplémentaire.

S'il y a des divisions intermédiaires entre les
chants ou les strophes, nous employerons les mots, division,
partie, section, de manière à éviter l'équivoque.

Note no 2

Grâce à l'amabilité du Professeur Morier, directeur du laboratoire de Poétique expérimentale de l'Université de Genève, nous avons obtenu l'enregistrement au kymographe d'environ 25 pages du texte de Saint-John Perse. Cet enregistrement d'un débit de 5 cm à la seconde nous indique sur la ligne centrale l'intensité en décibels et sur la ligne inférieure l'intonation en cycles seconde.

L'échantillonnage a été établi selon des critères qui nous ont paru acceptables et préférables à des sondages laissés au hasard.

- 1) Ces textes sont répartis sur l'ensemble de l'oeuvre.
- 2) Ils sont choisis parmi les passages les mieux réussis où le poète a utilisé avec plus d'intensité les procédés diffus dans l'oeuvre.
- 3) Ils sont suffisamment étendus pour éviter des caractéristiques qui ne seraient qu'occasionnelles. Ils couvrent 25 pages de texte et l'ensemble des procédés phonétiques du poète y est représenté.

Laisser le hasard faire ce choix nous aurait amené à un résultat plus valable en moyenne mais ne nous aurait pas permis d'analyser ces procédés dans les pages où ils sont les plus révélateurs.

Un problème qui se pose est celui de la validité de la lecture. Nous devons admettre que toute lecture qui respecte les marques de ponctuation et l'esprit du texte est légitime. Si notre interprétation n'est pas la seule possible, elle se justifie par le respect du texte, elle s'inscrit dans la marge de liberté laissée par le poème. Nous pouvons donc la prendre pour base d'une étude des rythmes et de l'intonation, une autre ne pouvant en différer que sous des aspects secondaires. Chez Perse, qui utilise abondamment et consciemment la ponctuation, cette marge est plutôt réduite. Chaque fois l'interprétation a été vérifiée sur le texte et des corrections furent apportées aux erreurs de lecture.

Voici la liste des passages enregistrés.

Oeuvre poétique

Tome I

-Nombre de pages

Eloges V .	p. 37	2
VI	p. 39	1
Anabase I	p. 127	2
Exil III	p. 171	2
Exil, Pluies II	p. 193	2
Exil, Neiges I	p. 213	2

Tome II

Vents IV, 6	p. 117	4
Amers, Strophe III	p. 185	2
	p. 187	2
Amers, Strophe IX, 4	p. 239	3
Amers, Choeur 3	p. 297	2

Note no 3

Au début de cette étude sur la phonétique de la poésie de Perse nous tenons à faire remarquer que nos divisions en accents, rythme, intonation, sont des divisions assez scolaires. Ces parties sont tellement indivisibles, leurs éléments agissent tellement les uns sur les autres que

ces divisions n'ont de sens que comme sujet majeur d'un chapitre mais nous nous verrons constamment obligés de faire des allusions à d'autres domaines. L'aspect synthétique du langage poétique rend parfois inintelligible un élément pris séparément.

Note no 4

Dans sa lettre à George Huppert, Saint-John Perse parle du

jeu trèsklusif et mystérieux, d'analogies secrètes ou de correspondances; et même d'associations multiples, à la limite du saisissable. Il y a là plusieurs voies parallèles ou divergentes, libération parfois de plusieurs suggestions simultanées. D'où répugnance extrême du poète français pour toute lecture sonore qu'il répudie d'avance comme une limite corporelle, propre à restreindre ou à fausser la portée intérieure du poème et les chances même de l'écrit.¹⁵⁵

Ceci n'empêche pas le style de Perse d'être déclamatoire et lui-même utilise volontairement l'assonance, l'exclamation, les points de suspension qui déterminent un débit, une intonation, des sonorités. Le poète a d'ailleurs lu en public certains de ses poèmes. Le travail sur la phonétique intérieure est indéniable chez Perse et

¹⁵⁵ Hon p. 657-658.

l'importance du rythme le confirme. Même silencieusement le poème doit être lu et ceci ne peut se faire que selon un débit et un rythme incités par le texte.

Note no 5

Pour le compte de syllabes, nous avons suivi l'usage poétique de ne pas compter les muettes finales de groupes ni la voyelle qui en suit une autre. Mais pour nous conformer à la prononciation moderne, nous n'avons pas fait la diérèse dans des mots comme bien, ciel, etc.

Note no 6

Dans son étude précise sur les rythmes de Saint-John Perse, Madame Emilie Noulet a fait remarquer la prédominance des groupes rythmiques de huit syllabes - ce qui n'exclut pas les variantes "Les rythmes binaires, en grande faveur chez Perse créent le double octosyllabe... Le double octosyllabe! Le vers de seize pieds!... Il est long, il est long. Il faut chercher la correspondance des homophonies"¹⁵⁶, s'écrit E. Noulet. C'est l'hexamètre qui ne serait pas étonnant puisque Perse, chaque semaine, lit

¹⁵⁶ Hon p. 323.

des auteurs latins. Ailleurs l'auteur de cet article fait remarquer "L'octosyllabe! Très espagnol, mètre non seulement du Romancero, mais de la presque totalité du théâtre de Lope, de Calderon et de Tirso."¹⁵⁷ Mais bien des historiens de la littérature soutiennent que l'octosyllabe espagnol provient de la division de l'hexamètre latin. Dans certaines éditions, on les rassemble même deux à deux pour en faire un vers de seize syllabes. Et Perse est grand lecteur d'espagnol.

On peut alors se demander jusqu'à quel point il est justifié de compter les syllabes comme le fait E. Noulet. L'hexamètre, de quantité toujours égale, compte de 13 à 17 syllabes. Perse n'adopte-t-il pas le principe de l'équilibre en durée sans trop tenir compte des syllabes? La tendance naturelle est d'ailleurs d'équilibrer les membres de phrases en accélérant ou ralentissant le débit selon le nombre différent de syllabes pour obtenir des éléments phoniques égaux.

Note no 7

Dans sa lettre à George Huppert, Saint-John Perse écrit

La poésie française moderne, au contraire, ne se croit poésie qu'à condition de s'intégrer elle-même, vivante, à son objet vivant; de s'y incorporer pleinement et s'y confondre même substantiellement, jusqu'à l'identité parfaite et l'unité entre le sujet et l'objet, entre le poète et le poème.¹⁵⁸

Note no 8

La régularité apparente de ce passage est due au fait que nous avons quatre membres qui comptent chacun deux accents toniques principaux, le second étant plus important. Ceci nous donnerait un rythme (2/4//4/4) (4/2//4/2). Une des causes de l'accélération paraît être le rythme 4/2 de la seconde partie et le fait que le sens du premier membre (grandes saisons) invite à une diction plus ample.

Note no 9

Voici les résultats du sondage sur les proportions entre le texte énoncé et les pauses:

		Voix	Pauses
Eloges p. 37	3ème strophe	2.340	710
Anabase p. 127	1ère strophe	2.020	560
Exil p. 171	2ème strophe	1.860	305
Pluies p. 193	2ème strophe	1.360	550
Neiges p. 213	3ème strophe	2.610	1.095
Amers p. 185	3ème strophe	1.840	650
Amers p. 239	4ème strophe	1.950	820
Amers p. 297	2ème strophe	<u>2.205</u>	<u>520</u>
		16.185	6.050

soit entre 25 et 35% du texte.

Note no 10

Nous donnons ici une liste d'"hexamètres" persiens pour que le lecteur puisse se rendre compte de leur variété. Nous ajoutons ensuite quelques vers latins pour qu'il puisse établir des comparaisons.

Comme une fondation d'empire par tumulte prétorien
6/2//3/4 (E p. 171)

comme un gonflement de lèvres à la naissance des grands
livres. 5/2//5/3 (E p. 171)

du même souffle proférée, la même vague proférant
4/4//4/4 (E p. 171)

du même souffle proférée, la même plainte sans mesure
4/4//4/4 (E p. 172)

Et le soleil n'est point nommé, mais sa puissance est
parmi nous. 4/4//4/4 (AB p. 127)

et l'idée pure comme un sel tient ses assises parmi nous
4/4//4/4 (AB p. 128)

dont la mémoire est incertaine et le récit est aberrant.
4/4//4/4 (E p. 214)

sur la fusée de marbre noir et sur l'éperon de métal blanc.
4/4//5/4 (E p. 124)

et tout ce qui s'épanche aux solitudes molles du matin.
2/4//4/2/4 (EL p. 37)

Que dirons-nous ce soir à qui prendra hauteur de notre
veille? 4/2//4/2/4 (E p. 193)

Qu'il est de fraudes consumées sous nos plus hautes
migrations! 4/4//4/4 (E p. 194)

Qui nous chantaient l'horreur de vivre et nous chantaient
l'honneur de vivre. 4/4//4/4 (V p. 117)

Ah! nous chantaient et nous chantaient au plus haut faite
du péril 4/4//4/4 (V p. 117)

Le vent soulève aux parcs de chasse la plume morte d'un
grand nom. 2/2/2/2//4/4 (A p. 185)

avec tout l'astre de mer dans nos soieries du soir
4/3//5/3 (A p. 186)

Ramier d'orage et de falaises, et coeur qui brise sur les
sables. 4/4//2/2/4 (A p. 239)

Qu'il est de mer encore dans le bonheur en larmes de
l'amante 2/4//3/3/4 (A p. 239)

Plainte de femme et présurée, plainte de femme non blessée.
4/4//4/4 (A p. 239)

Mer de Baal, Mer de Mammon, Mer de tout âge et de tout nom:
4/4//4/4 (A p. 297)

O Mer d'ailleurs et de toujours, ô Mer promesse du plus long
jour 4/4//4/5 (A p. 297)

Mer innombrable du récit, ô Mer prolixité sans nom!
4/4//6/2 (A p. 297)

Miroir offert à l'Outre-songe et Mer ouverte à l'Outre-mer
4/4//4/4 (A p. 297)

déchirement de notre nuit et resplendissement de l'autre
4/4//6/2 (A p. 297)

Ces vers peuvent être comparés à des vers latins

dont voici quelques exemples:

Et tumulum capit, und(e) omnes long(o) ordine possit. (6/9)
Adversos legere et venientum dicere vultus. (6/10)
(Aen. VI v. 754-755)

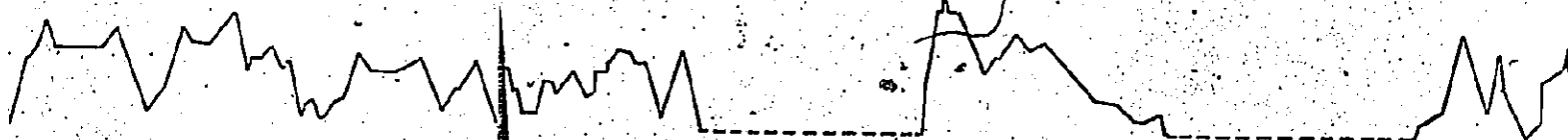
Mer conatus ibi collo dare bracchia circum. (8/8)
(Aen. VI v. 700)

Leaves 155-158 omitted in page numbering

Mer innom bra bledu récit ,

Ô Mer

prolix



1 seconde

Je vous connais, ô monstre

Intensité

Intonation



102

Croquis N° 1
A p 297

Ô Mer

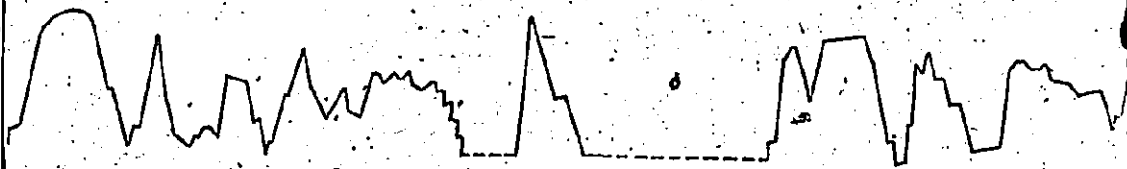
prolixité, sans nom

Croquis N° 2
E p 172

e vous connais, Ô monstre

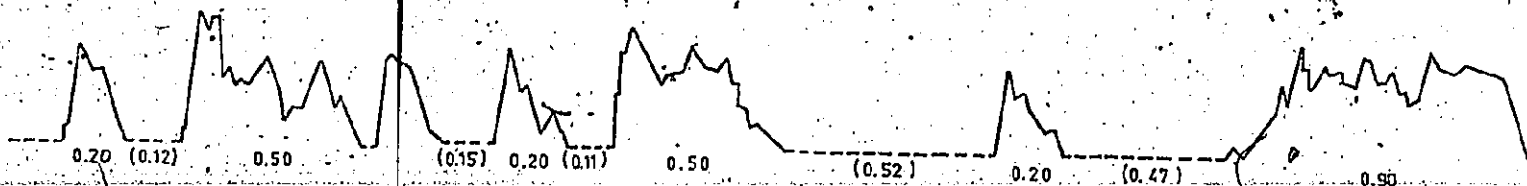
20/2

par tu multepreorien Ha! comme un gonfl



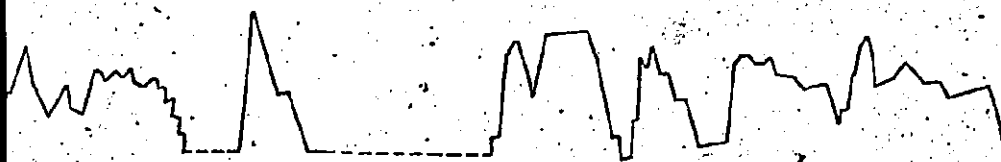
10f

Quelle fendre be har — ponnée fut, + plus, aimante



Croquis N° 3
E p 171

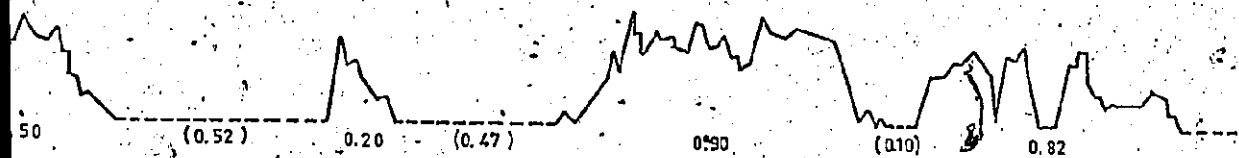
prélorien Ha! comme un gonflement



29/2

Croquis N° 4
A p 240

nnée fut, plus aimante, chati-ée



50

(0.52)

0.20

(0.47)

0.90

(0.10)

0.82

160

Imminence ,

ô péril !

Intensité

Intonation

19f

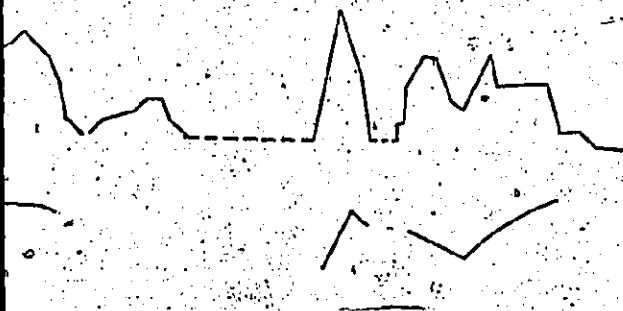
par la treille des tentes roulées

descend

à mē

Croquis N° 5
A p 298

e , ô péril !

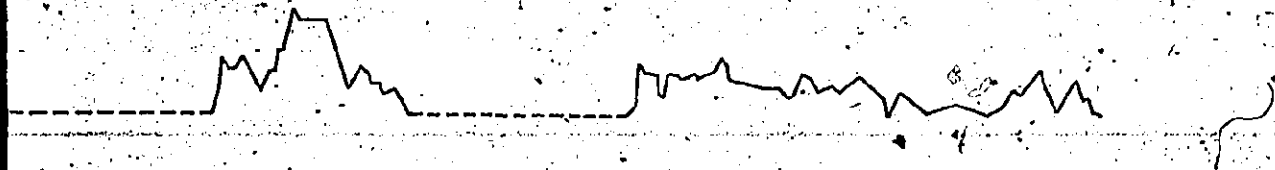


2 of 2

Croquis N° 6
EL p 37

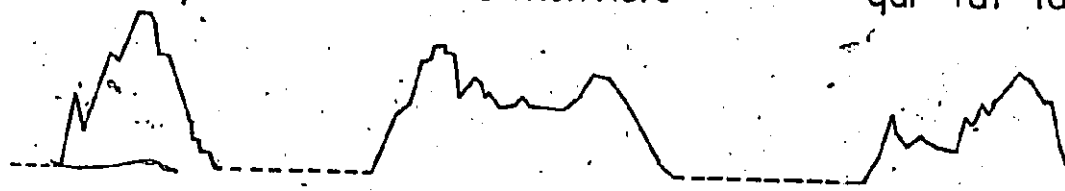
descend

à même ma chan_son



Croquis N°7
A p 241

Toi, dieu mon hôte qui fut là,



Croquis N° 8
E p 194

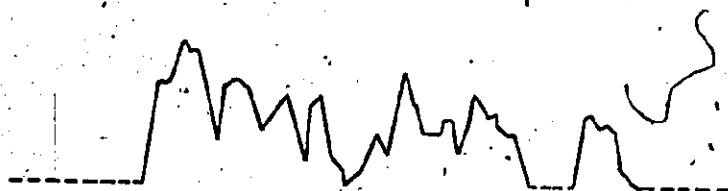
gardez-moi de là-veu



Croquis N° 9

E p 193

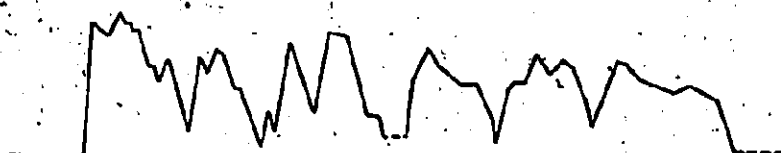
Nourrices très suspectes



Croquis N° 10

V p 119

Q vous que ra_fraî_chit l'orage



Croquis N° 11
V p 119

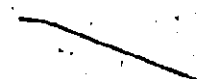
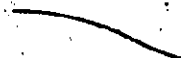
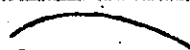
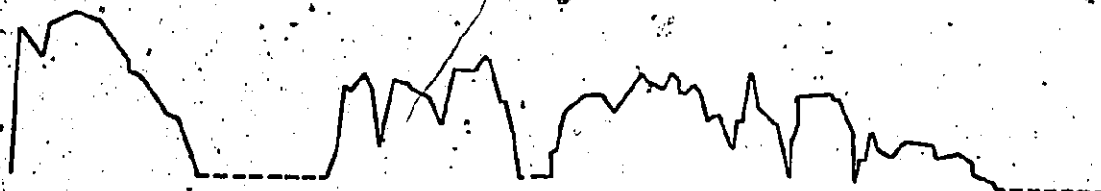
Repos aux dieux votre vi_sage



Croquis N° 12
EL p 37

Or

ces eaux calmes sont de lait



En — fance mon amour ! Il n'est que de céder ... Et,

10f

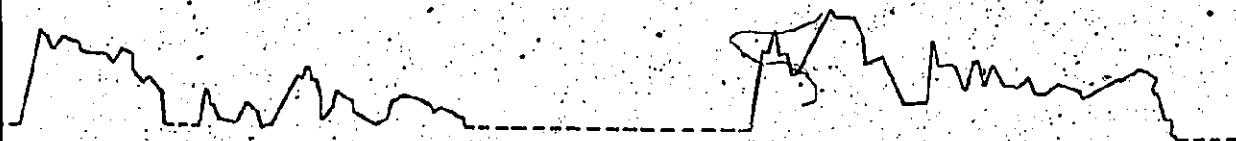
Ain — si du même mouvement le na — geur

Croquis N° 13

El p 38

Il n'est que de céder

Et, l'ai-je dit alors?



29/2

Croquis N° 14

V p 118

remouvement

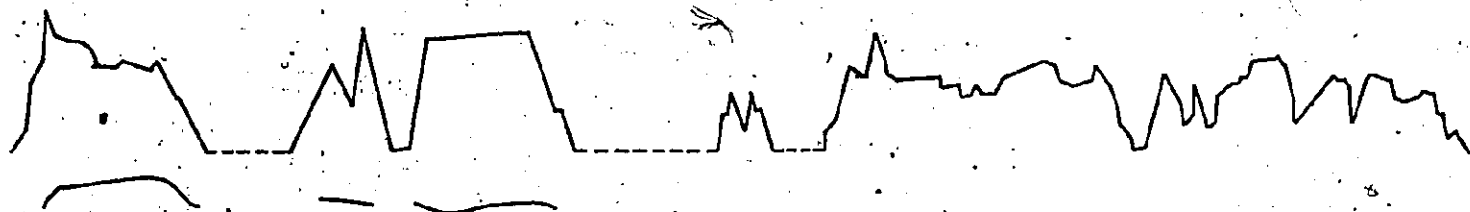
le nageur

au revers



Croquis
E p. 1

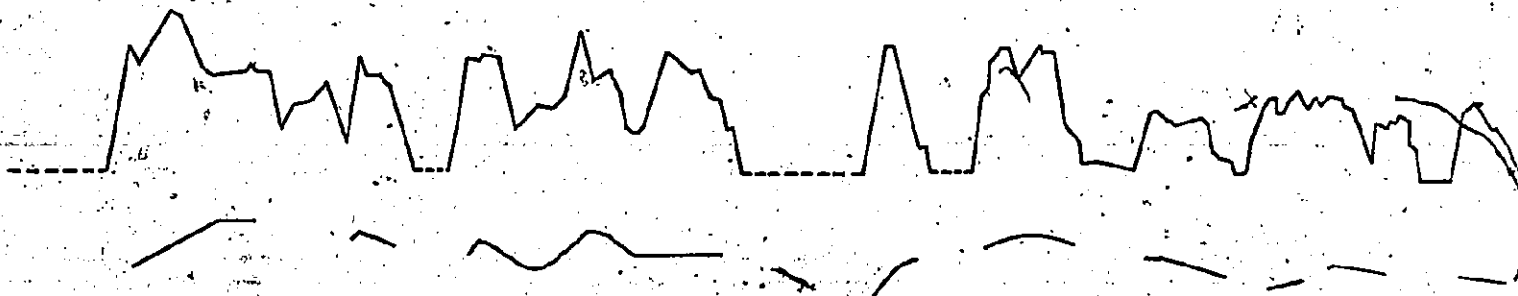
Plus haute , chaque nuit , cette clameur muette sur mon seuil



10f

Croquis
V p. 11

Et nous haussaient hommes nouveaux au plus haut faite de l'ins tant



Croquis N° 15

E p 173

e, chaque nuit, cette clameur muette sur mon seuil

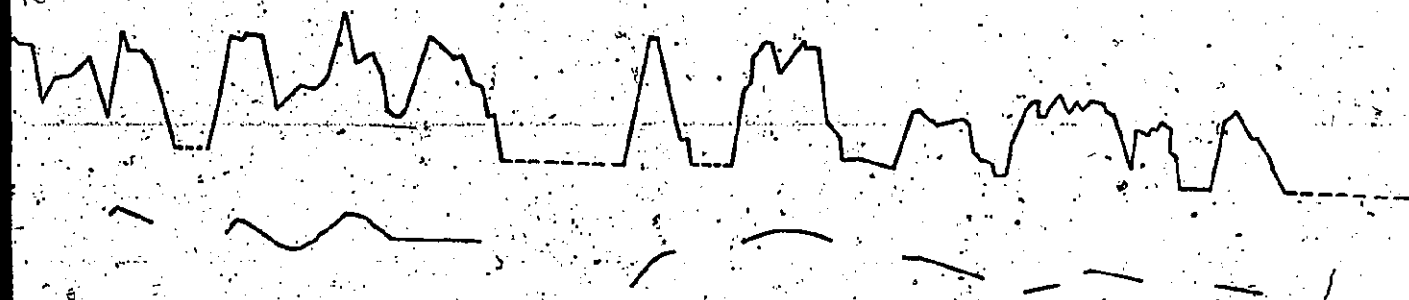


29/2

Croquis N° 16

V p 118

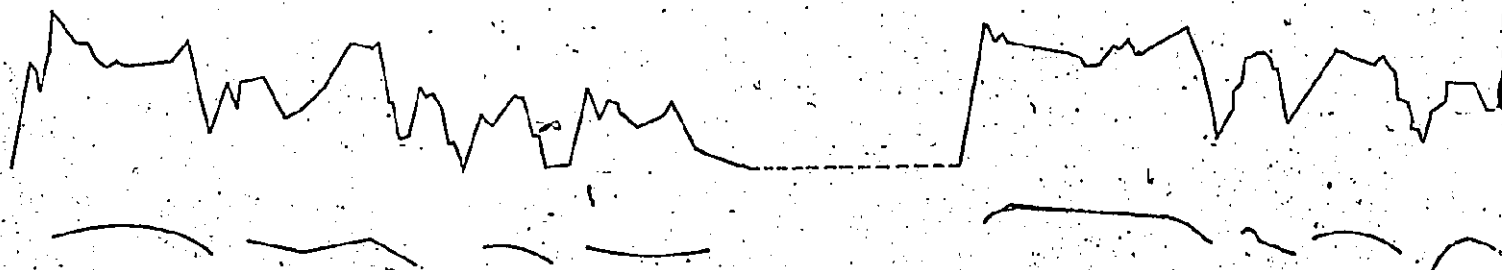
haussaient hommes nouveaux au plus haut faite de l'ins—tant



166

muable et meuble dans ses mûes,

immuable et même dans



10f

Toujours il y eut cette clameur,

Toujours il y eut cette splen



Croquis N° 17

A p 297

mues, immuable et même dans sa masse



Croquis N° 18

E p 171

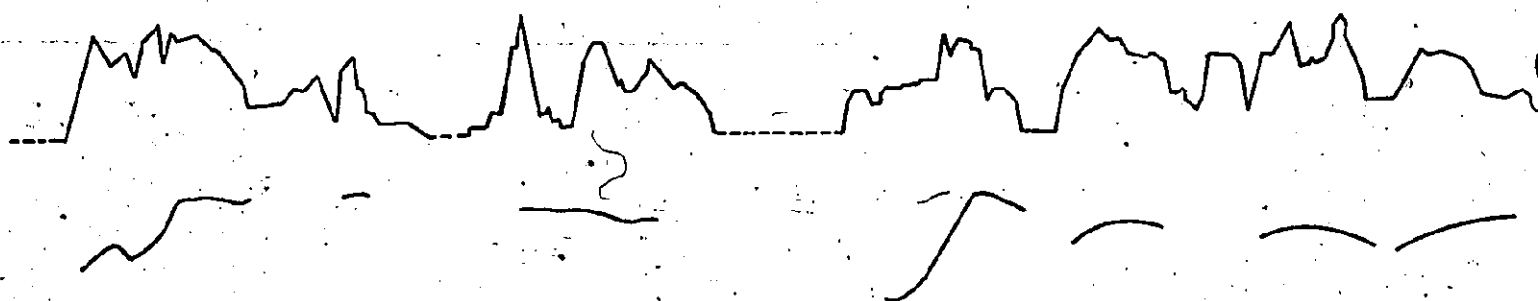
clameur, Toujours il y eut cette splendeur

2 of 2



Croquis
E pa:17

du même souffle proférée la même plainte sans mesure



Croquis. N
E p 172

104

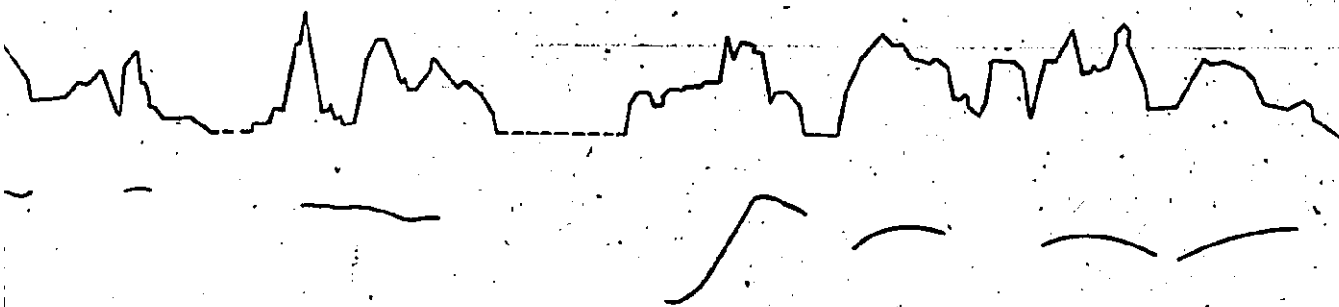
Honore, ô Prince ton exil!



Croquis N° 19

E. p. 172

ne souffle proférée la même plainte sans mesure



2 of 2

Croquis N° 20

E. p. 172

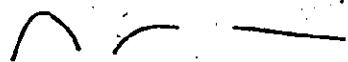
Honoré ; ô Prince ton exil !



Croquis
E p 17

Tant de hauteur

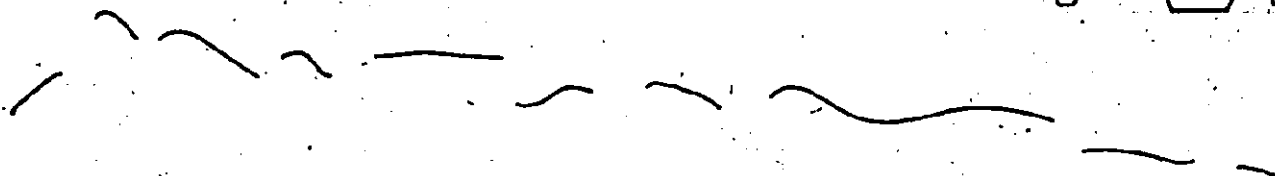
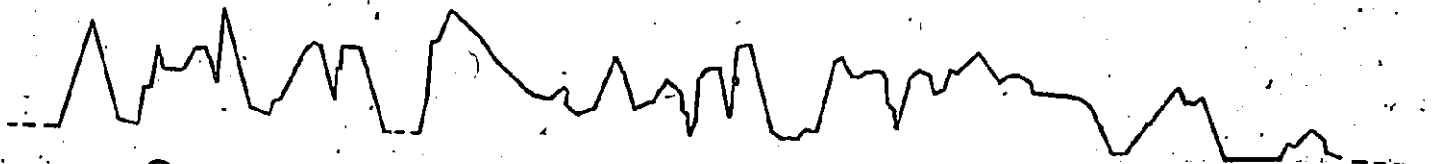
n'épuisera pas -----



Croquis N°
EL p 37

10f

et tout ce qui s'épanche aux solitudes molles du matin



Croquis N° 22
E p 173

nt de hauteur

né_puisera pas -----

Croquis N° 23
EL p 37

ce qui s'é_panche aux soli tudes molles du matin

29/2

Croquis N° 2
EL p 39'

Et à présent je vous demande, n'est-ce pas le matin ?

104

Croquis N° 12
AB p 127

Les armes au matin sont belles et la mer.

Croquis N° 24

EL p 39

Et à présent je vous demande, n'est-ce pas le matin ? —

Croquis N° 127

AB p 127

Les armes au matin sont belles et la mer.

20/2

Cro
E.

Seigneur terrible de mon rire

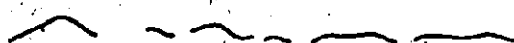
10f

Croqui
V p

Qui nous chantaient l'horreur de vivre, et nous chantaient l'honneur de

Croquis N° 26
E p 194

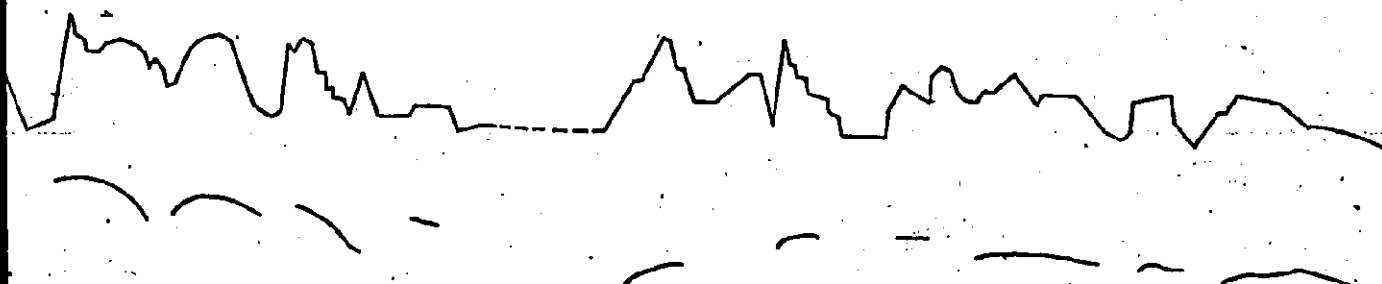
Seigneur terrible de mon rire.



29/2

Croquis N° 27
V p 117

antaient l'horreur de vivre, et nous chantaient l'honneur de vivre

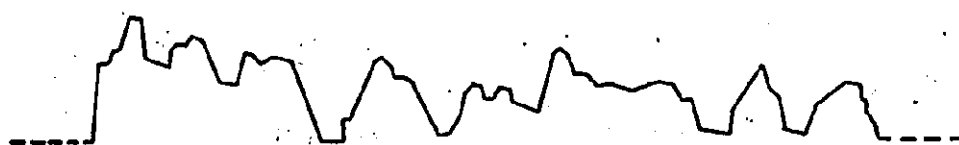


21

Croquis N

V p 113

— un homme encore dans la mémoire du vent



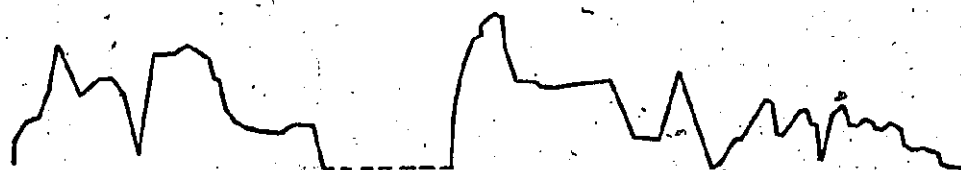
104

Croquis N

A p 187

Tréssaille ,

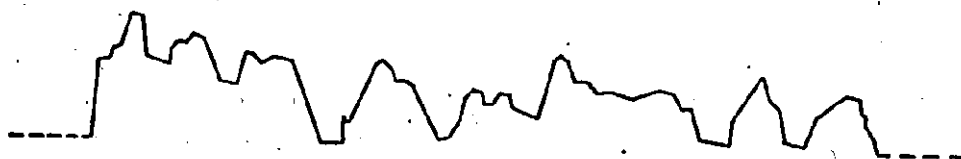
ô Mère des présages



Croquis N° 28

V p 113

— un homme encore dans la mémoire du vent

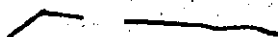


2 of 2

Croquis N° 29

A p 187

Tréssaille , ô Mère des présages

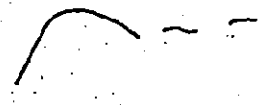
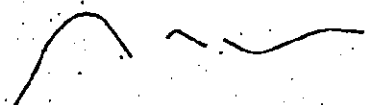
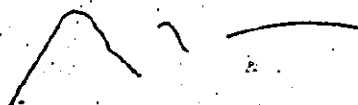
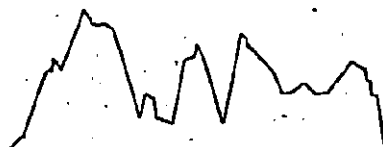


172

--- Mer de Baal

Mer de Mammon ,

Mer de tout



104

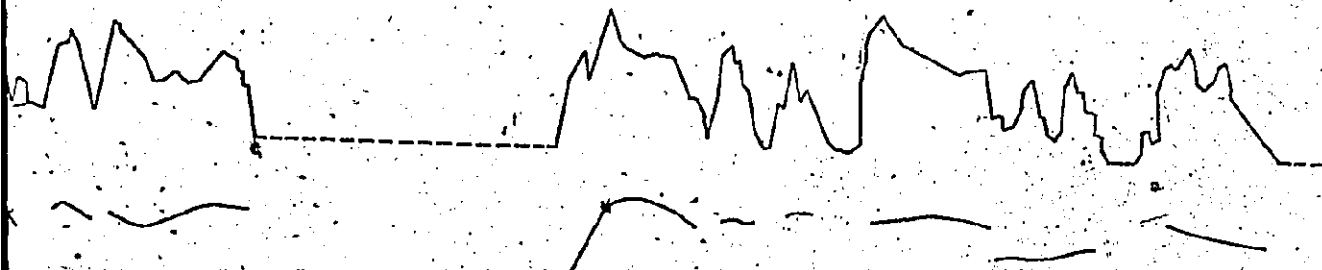
face frappée

du singulier éclat !



Croquis N°30
A p 297

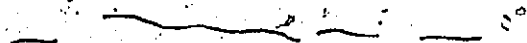
de Mammon , Mer de tout âge et de tout nom



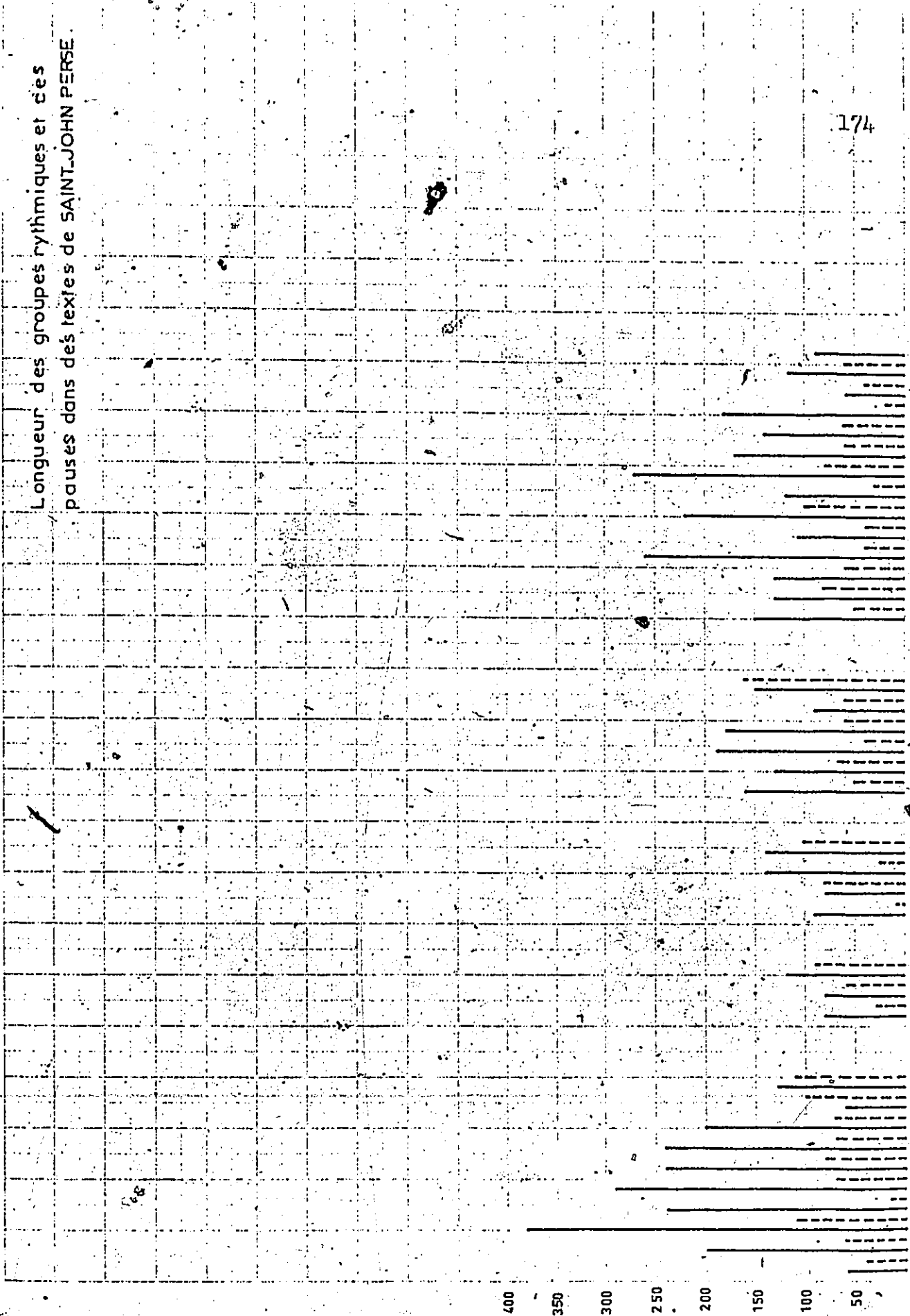
29/2

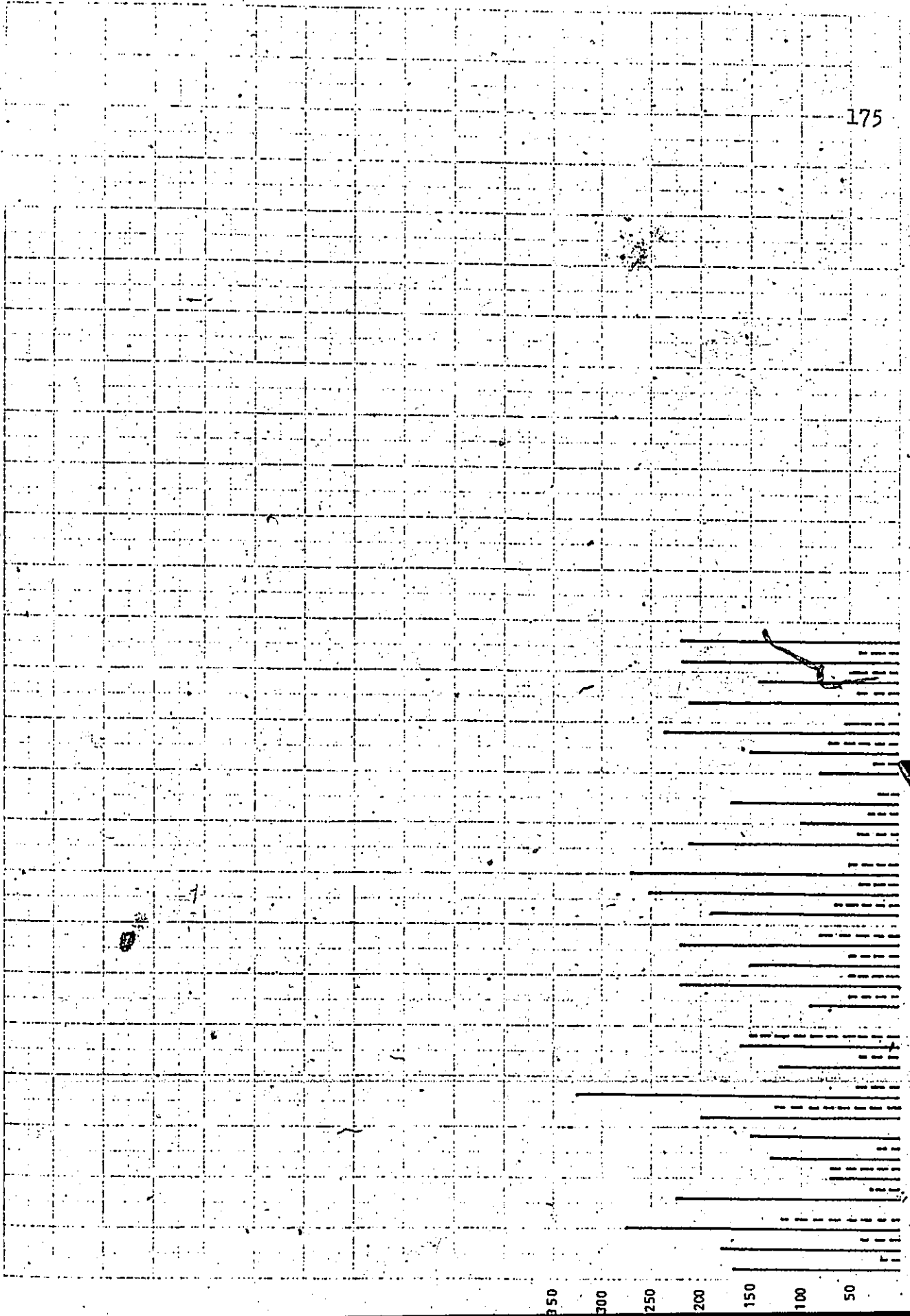
Croquis N°31
A p 197

du singulier éclat !

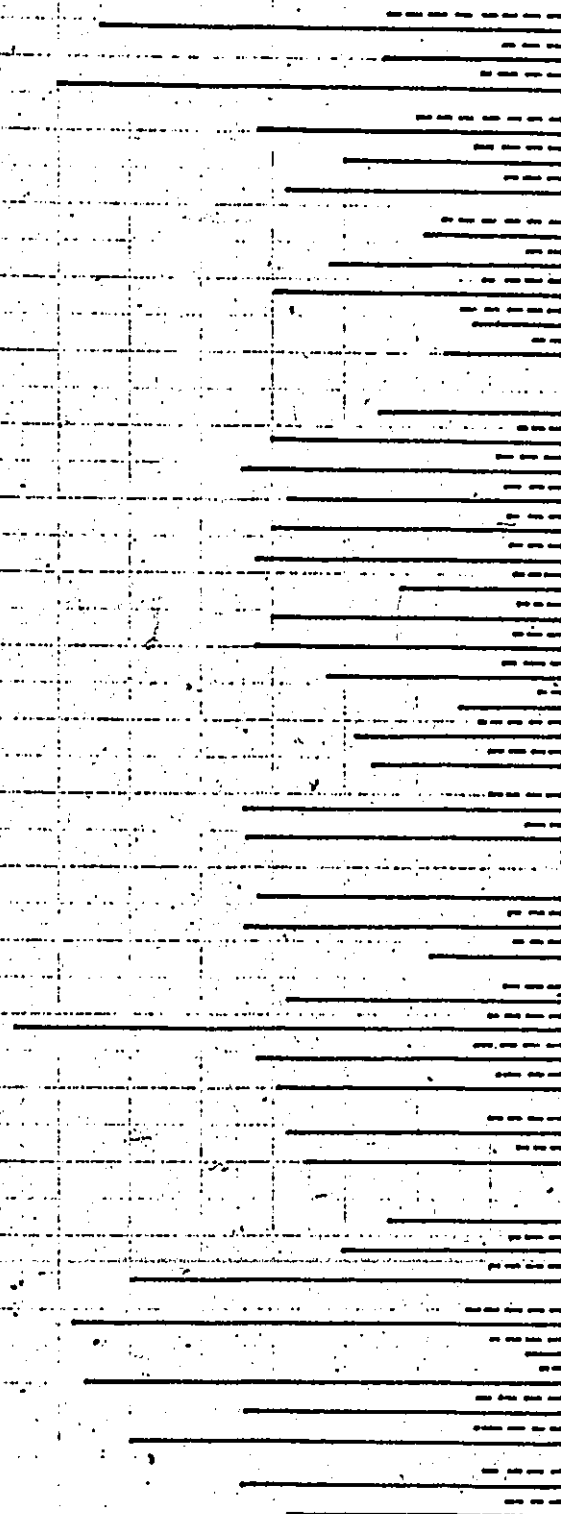


Longueur des groupes rythmiques et des
pauses dans des textes de SAINT-JOHN PERSE

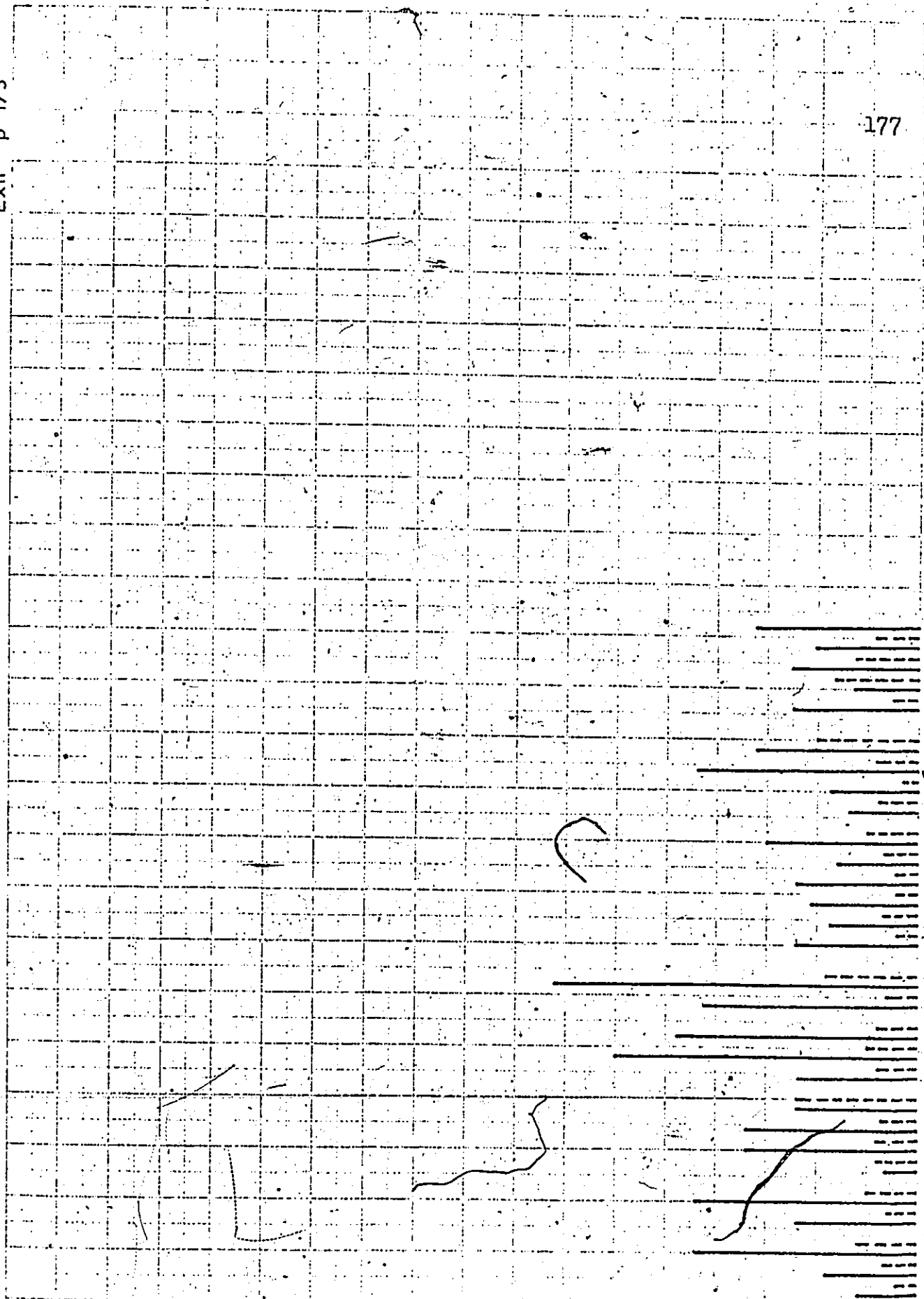


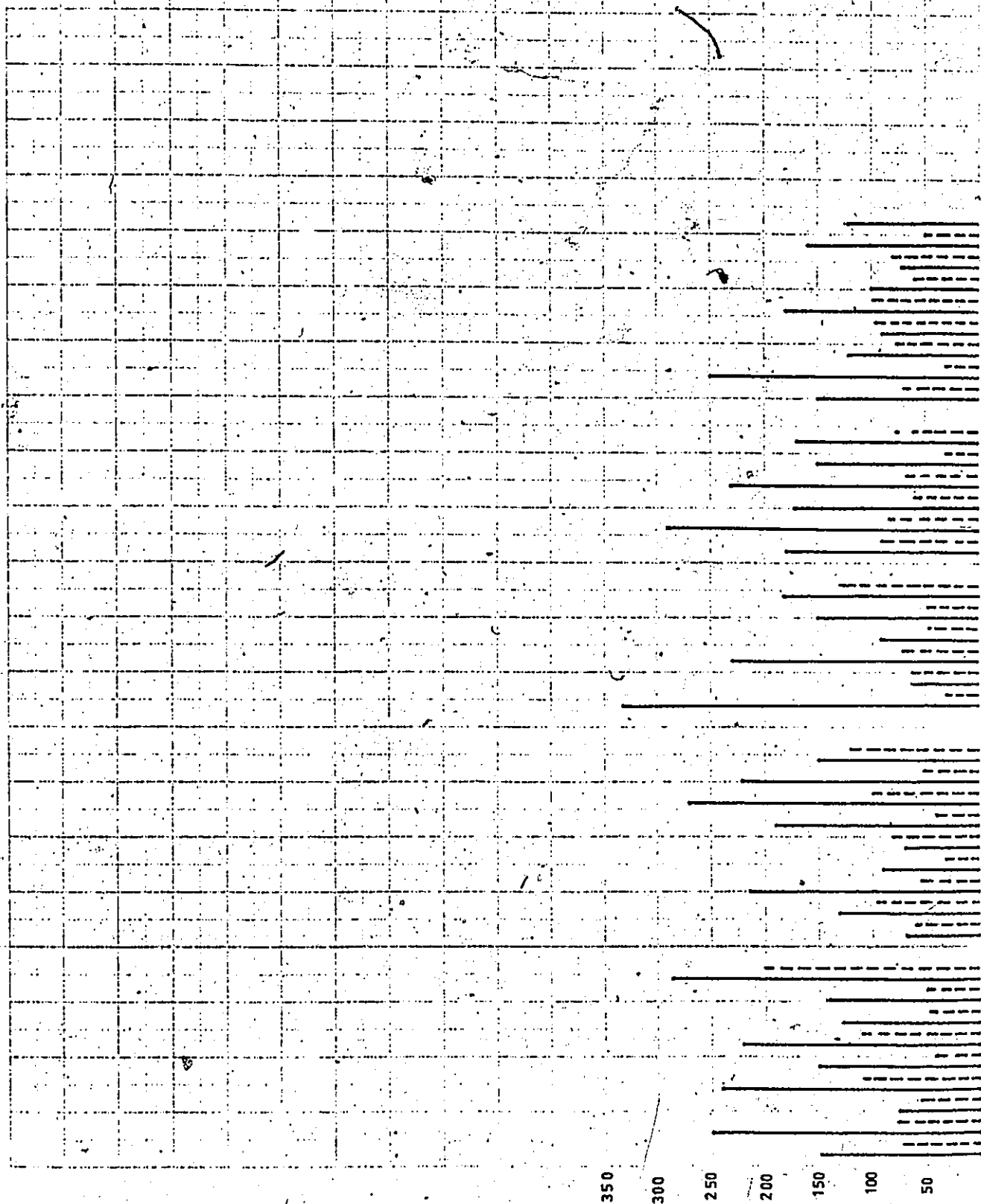


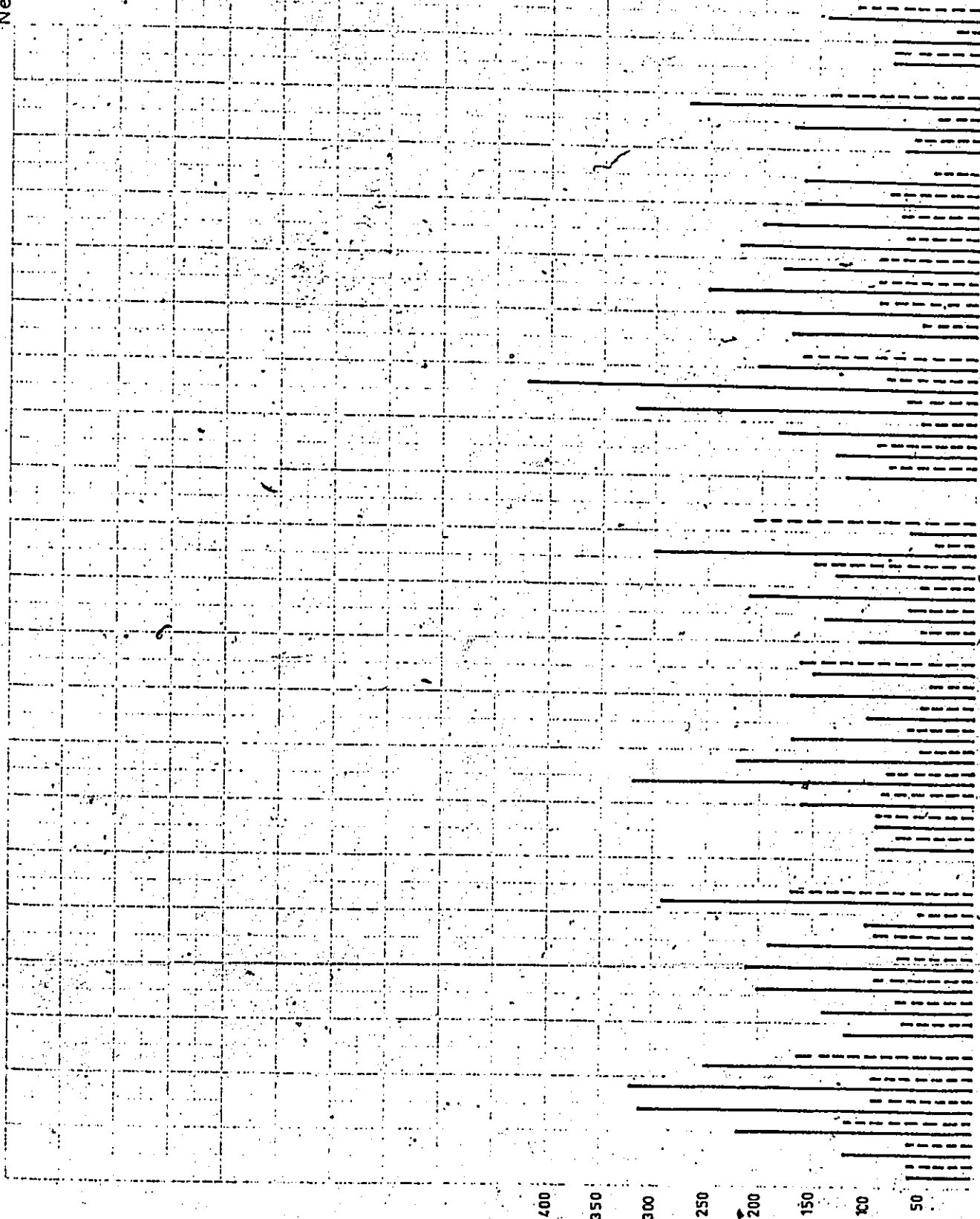
400
350
300
250
200
150
100
50



350
300
250
200
150
100
50

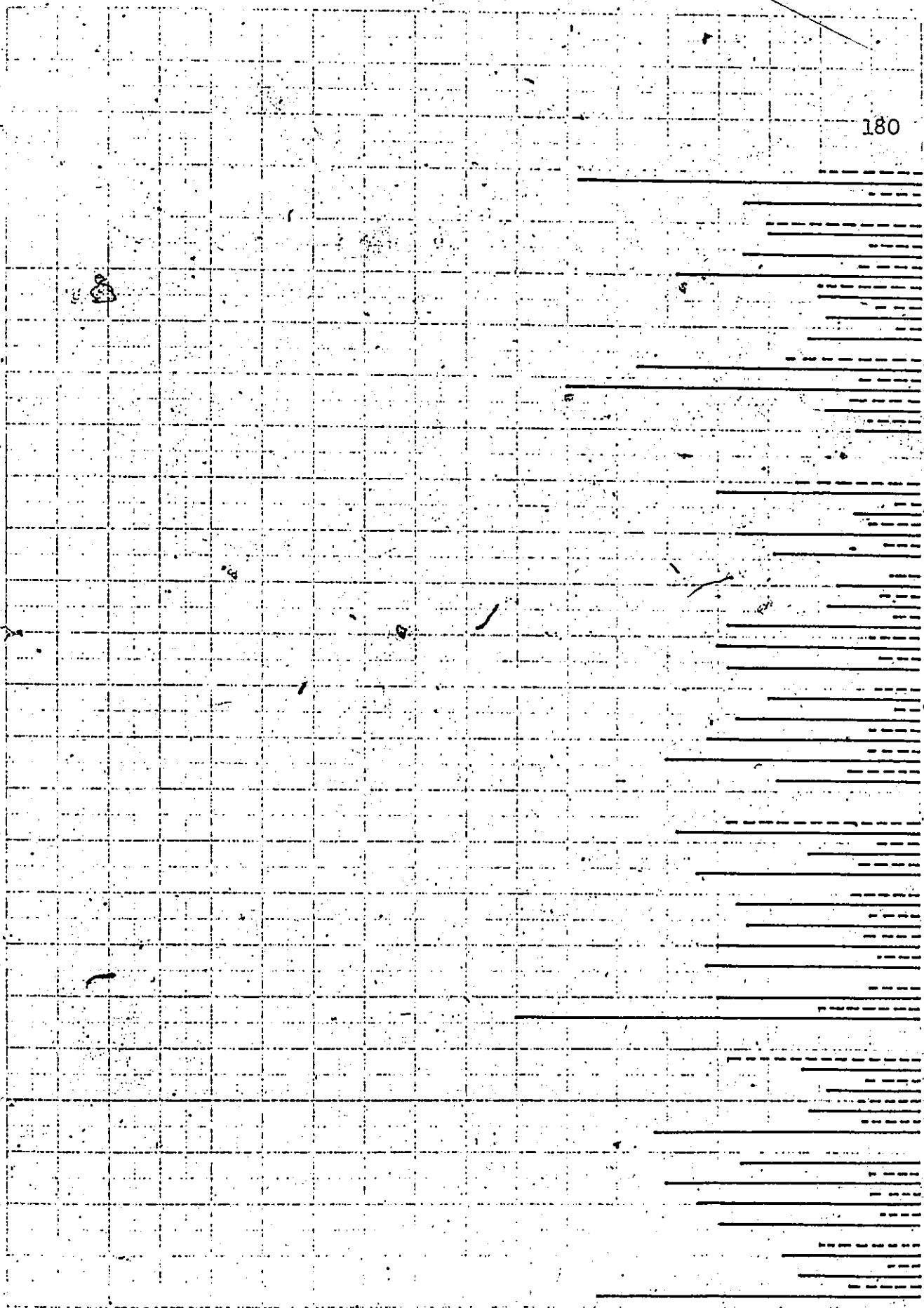


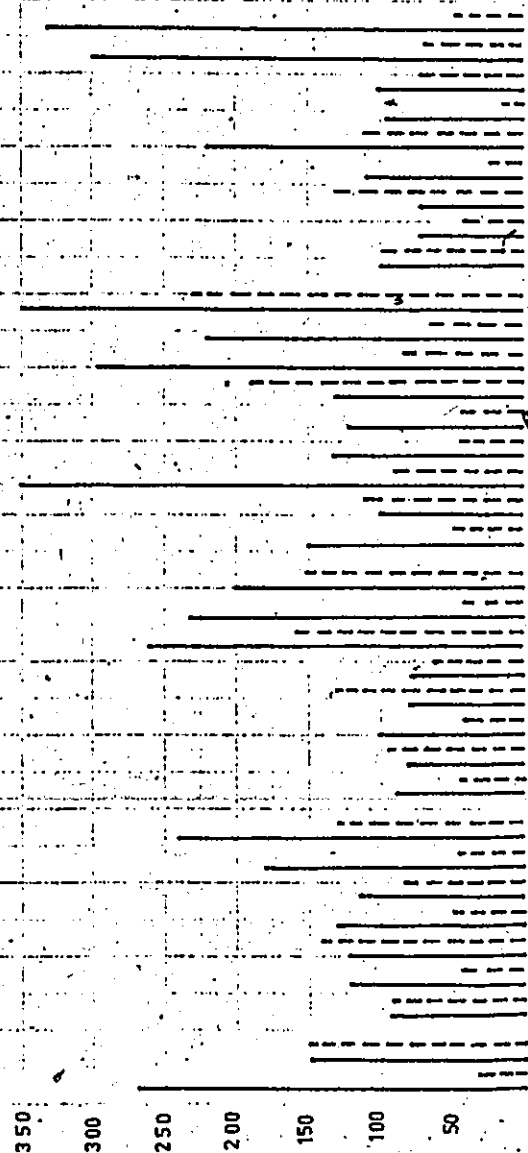




180

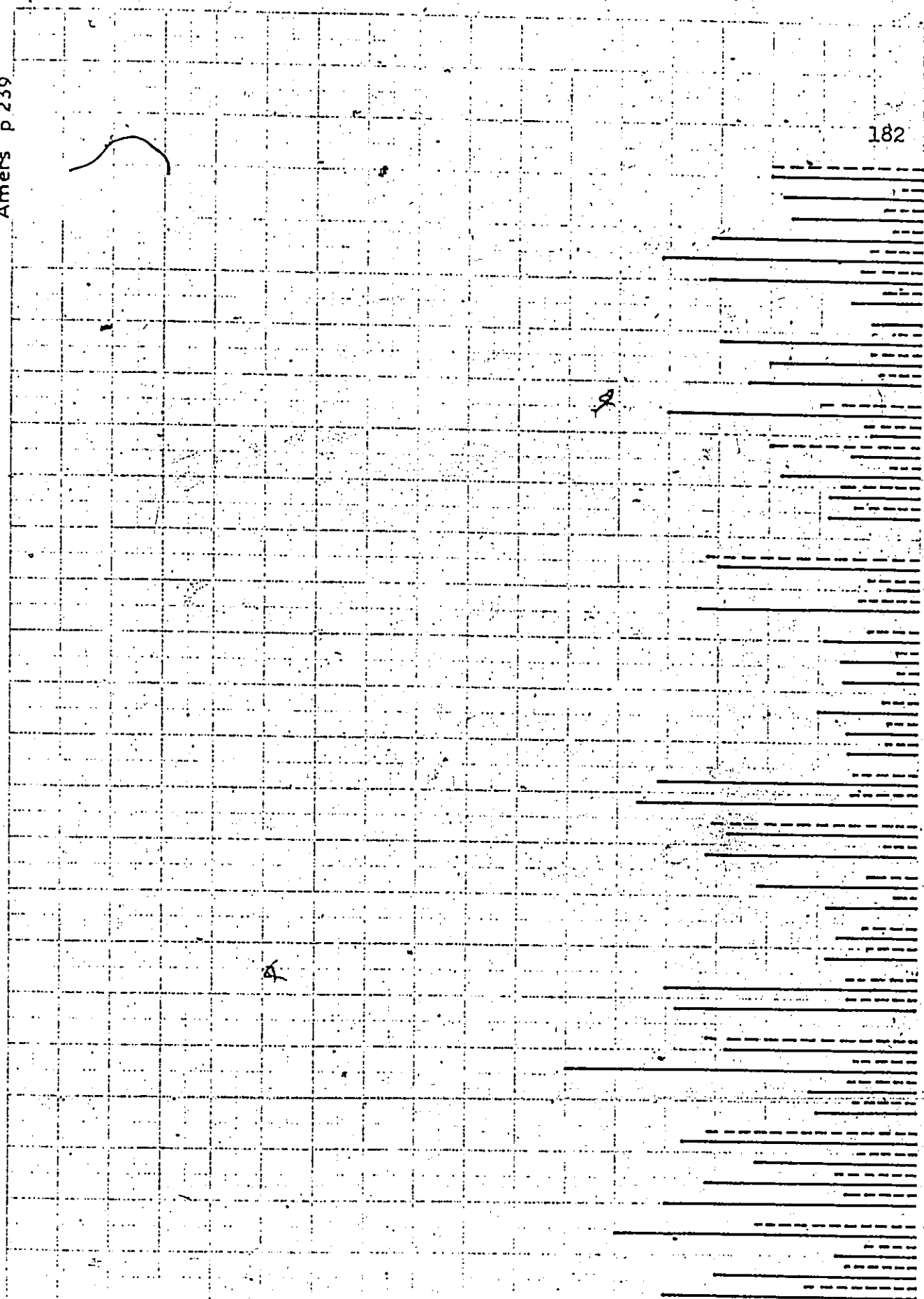
400
350
300
250
200
150
100
50





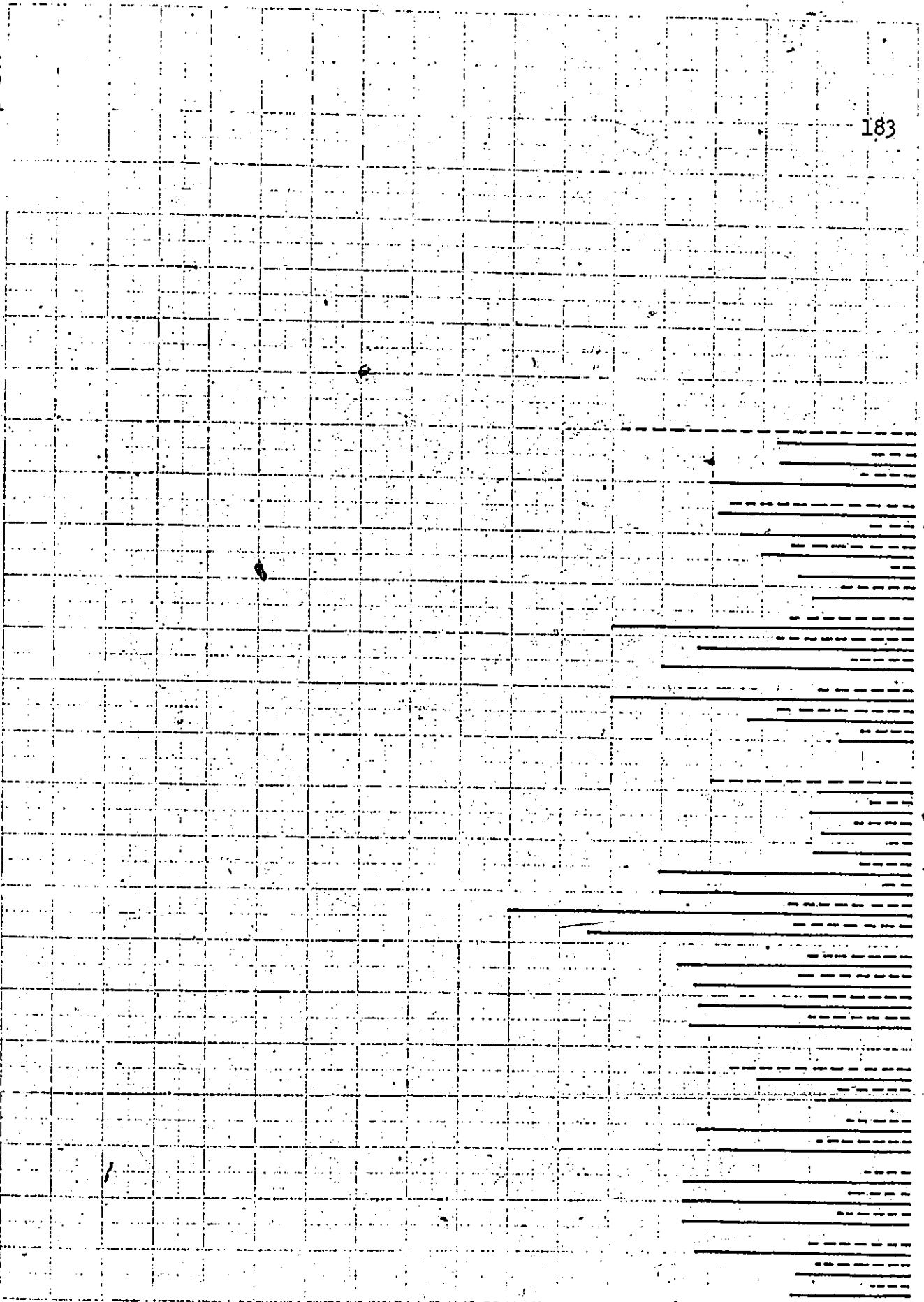
182

350
300
250
200
150
100
50



183

400
350
300
250
200
150
100
50



CHAPITRE III

LES ELEMENTS DU DISCOURS

1. La concentration et la dispersion du vocabulaire.

-La structure et l'usage du vocabulaire sont une caractéristique importante de la langue d'un auteur. Les recherches dans ce domaine, jadis intuitives ou partielles, sont facilitées aujourd'hui grâce à l'usage des ordinateurs. Elles peuvent donc être effectuées avec plus de précision.

Nous avons pu disposer des concordances et des listes de fréquence des oeuvres de Saint-John Perse (note no 1). Au cours de notre recherche nous avons constaté dans quelle mesure la statistique était utilisable pour l'étude du style et où il convenait de s'en méfier. Un regard constant sur le texte restait indispensable.

Certains principes émis par Guiraud¹ ont pu également être vérifiés ou infirmés au cours de nos recherches.

L'ensemble de l'oeuvre poétique de Saint-John Perse comprend 68.427 mots. Ce nombre comprend les mots-forts ou lexicaux, les mots-outils ou grammaticaux, sous toutes leurs variations. Nous avons, d'après les données des ordinateurs de Berkeley, établi le tableau par oeuvre (tableau no 1).

¹ Pierre Guiraud, Les Caractères statistiques du vocabulaire, P.U.F., Paris 1954, 116 p.

Si l'on ne compte que les mots-forts nous arrivons, avec un coefficient d'erreur possible qui ne doit pas dépasser 5%, à 36.023 mots (tableau no 2) (note no 2).

Nous devrions maintenant comparer le total de ce vocabulaire à l'étendue du lexique de l'oeuvre. Or, malgré la difficulté de la lecture de ces textes, difficulté due en grande partie à la rareté de nombreux mots, le lexique de Perse n'est pas hors proportion avec l'oeuvre. Le tableau no 3 permet certaines comparaisons. En me basant sur l'index de M. R. Little, il y aurait dans cette oeuvre de 68.000 mots environ 7.220 mots différents; les oeuvres de Rimbaud qui sont de 30.000 mots ont un lexique de 4.420 mots, Les Fleurs du mal de 30.705 mots contient 4.000 mots différents. Si l'on pense qu'Amers de 26.038 mots contient 4.866 formes (note no 3) différentes soit moins de 4.000 mots, on voit que le lexique de Perse, au point de vue quantitatif, ne possède pas l'étendue qu'il semble avoir à la lecture. C'est ailleurs qu'il faudra trouver l'origine de cette impression de richesse.

Ces tableaux statistiques doivent donc être analysés. La structure du vocabulaire est aussi importante que sa quantité.

Si l'on examine la liste décroissante du vocabulaire (tableau no 4), on remarque qu'il est fait d'un petit nombre de mots à haute fréquence. Une baisse assez rapide suit

(tableau no 5) et l'on arrive à un très grand nombre d'hapax⁽¹⁾ comme en témoignaient les tableaux précédents.

Ce vocabulaire est donc à la fois concentré sur quelques mots-thèmes, véritables champs thématiques, et très dispersé sur les mots de caractérisation (au sens de Guiraud). D'autre part il faut remarquer que le vocabulaire de Baudelaire possède à peu près les mêmes caractéristiques (tableau no 5) (note no 4).

Examinons de plus près l'indice de dispersion et de concentration.

Sur le tableau no 9, l'on remarque que les 10 premiers mots forts couvrent 7,9% du texte, les 50 premiers 19%, les 100 premiers le quart, et les 400 premiers près de la moitié du texte. Il semble que le vocabulaire de Perse soit de 1 à 3% plus concentré que celui de Baudelaire, du moins en ce qui concerne les premiers mots. Mais il faut tenir compte de la variance dans la probabilité et l'écart n'est pas assez marqué pour que d'une observation aussi limitée on puisse tirer une conclusion.⁽²⁾

(1) Nous entendons ici par hapax legomenon, un mot qui ne se reproduit qu'une fois dans une oeuvre.

(2) Les variations statistiques ne sont significatives qu'au delà d'un certain facteur aléatoire que Guiraud estime être la racine carrée du nombre considéré. Cette marge diminue au fur et à mesure que les nombres s'élèvent. Le calcul de Guiraud n'est qu'approximatif.

La dispersion de chaque texte semble très grande surtout en ce qui concerne les oeuvres limitées. L'on voit (tableau no 1) que les formes (note no 5) uniques couvrent 68% des formes différentes d'Eloges, 70% de celles de La Gloire des Rois, 69% d'Anabase, 69% d'Exil, 63% de Vents, 57% d'Amers, 70% de Chronique. Evidemment ces formes uniques ne couvrent que 10 à 25% du texte à cause de la haute fréquence des premiers mots.

Cette statistique permet une évaluation de la dispersion du vocabulaire. Près de 57 à 70% des mots du lexique de Perse ne se rencontrent qu'une seule fois. C'est un trait capital du style de Perse (note no 5) (tableaux no 1 et 13).

Nous parvenons ainsi à préciser l'étendue d'un phénomène stylistique de première valeur, celui qui donne à l'oeuvre à la fois sa fixité et sa dispersion, sa cohésion et son excentricité. Une partie de ces effets est donc provoquée par la structure de distribution des fréquences, il restera à examiner une autre part due au choix qualitatif de la dispersion.

Mais les indications numériques sont superficielles et surtout insuffisantes. La difficulté de lecture d'auteurs différents a des origines diverses. La distribution des fréquences, les différentes zones sémantiques du choix interviennent et les caractères quantitatifs, s'ils sont

utiles; n'expliquent pas le style lorsqu'on ne les complète par des caractères qualitatifs, plus importants à notre avis.

Ce trait majeur du style invite à une interprétation critique. Nous voyons quelques mots généraux très fréquents, vraiment obsessionnels, qui focalisent l'attention d'une manière continue. Ces mots donnent au texte une intense cohésion, presque une fixation.

Mais cette grande concentration est balancée par une aussi grande dispersion (tableau n° 5) dont le vocabulaire est beaucoup plus recherché. Elle représente la part érudite de celui-ci et elle témoigne d'une élaboration beaucoup plus consciente. C'est la part du travail à côté de celle de l'inspiration. Ces deux tendances contradictoires et chacune très forte se manifestent dans la structure de la distribution des mots (note no 7).

Une forte charpente thématique solidifie l'oeuvre tandis que des mots plus rares la diversifient très largement. On ne quitte pas des yeux un sujet dominant tandis que les variations de la prédication étendent leurs tentacules dans des domaines très diversifiés du savoir.

Au style de l'hymne admiratif se joignent des références à de vastes connaissances. Deux aspects complémentaires de la personnalité du poète se rencontrent, son enthousiasme

et sa vaste culture. Ainsi cette poésie peut joindre la ferveur lyrique à l'apport d'une attention savante.

2. La répartition des espèces.

La répartition des espèces est un important discriminateur stylistique; les statistiques peuvent nous aider à le préciser. Ce fait, mis en relation avec la dispersion, doit nous faire voir sur quelle espèce porte principalement le travail du style.

Si l'on examine la liste des 30 premiers mots de chaque espèce (tableau no 10) nous voyons que les noms dominent et ces 30 premiers noms fournissent plus de 11% du texte total de Persé. C'est sur eux que reposera l'idée même de l'oeuvre. La courbe décroissante des noms et des adjectifs a la même caractéristique: quelques mots des deux espèces sont très employés, mer, homme d'une part et grand et haut de l'autre, puis la chute prend une allure régulière (tableau no 11). Cette anomalie est révélatrice. Ces mots sont de grande extension et de petite compréhension: ils révèlent des champs thématiques ou prédicatifs larges mais orientés. En seconde zone viennent des mots plus occasionnels.

On remarque que la liste des verbes ne contient pas ces mots obsessionnels (nous n'y avons pas inclus être et avoir qui souvent sont des auxiliaires). Les verbes qui

viennent en tête de liste sont très répandus et sans grande signification. Ils sont les mêmes que ceux de la langue courante. La distribution est assez régulière. Puisque le vocabulaire des verbes est assez commun, c'est parmi les plus inusités qu'il faudra découvrir des indices thématiques.

Mais l'observation de cette liste indique l'ordre de choses dans lequel évolue la réflexion de Perse.

Or, cette liste contient 48% de noms, 21% de verbes, et 30% d'adjectifs. Si maintenant nous passons à la dispersion du lexique, cette proportion change. Parmi les hapax nous avons relevé 70% de noms, 12% de verbes; 18% d'adjectifs. On voit donc que, parmi les mots rares, c'est l'aspect nominal qui est le plus en vue. Ceci est assez naturel si l'on considère la distribution des espèces dans le dictionnaire mais cependant on peut voir où la recherche de l'écrivain s'est effectuée. Perse a surtout travaillé le nom, moins l'adjectif, et le verbe fut l'espèce la plus défavorisée dans la recherche de l'expression.

Le nominalisme est un trait du style de Perse. Le style nominal est plus descriptif, ou plus intellectuel et plus statique que le style verbal.

Si maintenant nous examinons la proportion des espèces, non dans des listes de vocabulaire mais dans des textes continus, nous avons obtenu la répartition suivante.

La langue de Perse contient 48,9% de noms, 14,2% d'adjectifs,

20,9% de verbes. Or, les moyennes pour la langue littéraire française des XIX et XXème siècles sont respectivement de 40,5%, 15,6%, 25,5% (tableau no 12). Je ne connais qu'un seul cas très particulier qui surpasse le nominalisme de Perse, et c'est celui des Illuminations. Dans ce dernier recueil la répartition est de 56,1% pour les noms, 15,6% pour les adjectifs, 13,8% pour les verbes.

Par contre, l'usage de l'adjectif semble chez Perse régulier et normal. Logiquement son nominalisme aurait dû entraîner un usage de celui-ci supérieur à la moyenne. Les possibilités de cette espèce semblent donc modérément exploitées. Mais le verbe reste la grande victime de cette répartition, et cette poésie du mouvement devra avoir recours à d'autres moyens pour l'exprimer.

Toutes ces observations convergent vers la même conclusion: l'essentiel du discours de Perse se trouve dans le nom.

Le problème se pose. Perse se dit poète du mouvement, de l'évolution, du devenir. Le vent est la vie cosmique, la mer est mouvante et en étudiant le rythme nous avons vu comment celui-ci tentait de reproduire physiquement la vie des choses, le poème voulant ainsi participer à la pulsation universelle.

Or le style nominal est plutôt statique et abstrait; plus intellectuel et descriptif (note no 8). Pourtant Perse

veille à être concret et son lexique l'est plus que celui que nous rencontrons dans sa prose. Mais Perse reste penseur, un penseur qui ne croit plus en la pensée et qui a trouvé dans l'art un substitut de la philosophie. Saint-John Perse est un philosophe par goût et formation mais il veut s'exprimer en poète et crée ainsi une poésie métaphysique. Le style de Perse n'est pas alors celui de l'action mais de la contemplation de l'action, de l'"éloge" avec ce que cela suppose de réflexion entre l'observateur et le réel. On a l'impression ici de toucher une contradiction fondamentale de l'oeuvre, celle qui se trouve entre regard et participation. Et chez Perse les deux tendances existent et son style en témoigne.

Le regard est rendu par le nom; la participation à la vie par le rythme et la syntaxe et ainsi un compromis s'est établi dans la langue entre les deux aspects souvent en conflit d'un poète qui sent mais qui ne peut s'empêcher de penser sur la sensation.

Faut-il dire que nous nous trouvons devant une tentative impossible? Perse s'efforce de rendre son vocabulaire concret et le lexique de haute fréquence l'est. Mais il suffit de lire le texte et de suite l'on voit que bien des mots ne le sont pas. Est-ce que "dans l'allongement des premiers feux du soir"² n'est pas abstrait?

Mais ceci n'est qu'un jalon du problème du style. Voulant nous faire entrevoir la double face des choses, le poète doit à la fois nous les faire sentir et nous les faire transcender. Les éléments abstraits et concrets du style peuvent alors s'amalgamer.

Le côté statique du style nominal est étonnant dans une poésie qui comme Eloges, Anabase, Vents, Amers, nous raconte des périples. Mais le style nominal, plus impersonnel que le style verbal, convient à la position du poète non pas celle d'un voyageur qui raconte son déplacement, mais celle de l'observateur qui se déplace et chaque fois nous décrit le regard qu'il jette sur les choses.

Le problème est posé. La contradiction entre la manifestation du mouvement et la recherche de l'absolu, entre le concret visible et la tension vers l'invisible doit se retrouver sous la manifestation verbale.

Les indications qui suivront apporteront, peu à peu, des éclaircissements sur la manière dont Perse a résolu ce problème d'esthétique poétique.

3. La distribution sémantique du vocabulaire.

Le choix des classes de mots est un caractère du style, il oriente l'esprit du lecteur, dévoile celui de l'écrivain. Une stratégie de la pensée domine la structure sémantique du vocabulaire. Si ce point de notre étude n'est

pas strictement stylistique, il est une étape préalable à la recherche d'une combinatoire, et c'est ici que l'on verra les liens étroits qui unissent thématique et stylistique, cette dernière pouvant modifier le système de la première.

En nous servant des 422 premiers mots forts de Perse (tableau no 4), qui couvrent approximativement 50% du texte et vont jusqu'à la fréquence 15, nous avons constitué un tableau de répartition dont la composition et la portée doivent être expliquées (tableau no 14).

Dans ce tableau les mots furent regroupés en tenant compte de la fréquence et de la compréhension. On a tenté de reconstituer des classes ou champs sémantiques selon les sollicitations naturelles du vocabulaire. En général, ce sont les mots les plus généraux, les moins chargés de signification précise qui sont les plus nombreux; c'est sous eux que nous plaçons les mots de plus petite extension, puisque celle-ci permet de les inclure dans des ensembles d'extension plus grande.

Ainsi nous constituons des classes⁽¹⁾ dans lesquelles nous incluons tous les mots dont les sèmes principaux sont du domaine de la classe.

(1) Nous employons les mots classe, intersection, inclusion dans le sens qu'ils ont dans les logiques formalisées. Parfois pour des raisons littéraires nous employons au lieu de classe le mot ensemble qui a plutôt des connotations mathématiques.

Evidemment certains mots se situent à l'intersection de plusieurs classes par des sèmes communs. L'île, le cap, par exemple, ne sont pas seulement de la terre mais de la terre entourée de mer. Les deux sèmes se retrouvent dans la compréhension du mot qui participe ainsi à deux ensembles. Il en est de même de tous les mots qui expriment des limites. Nous avons donc placé le même mot parfois sous plusieurs rubriques. Aussi beaucoup de vocables se retrouvent sous Eléments et Espace, qui ne sont que deux classes logiques d'un même ensemble.

Il est difficile de classer strictement. Beaucoup de caractérisations sont indiquées par noms abstraits: la force, la douceur, la saveur; et beaucoup de procès également, la réponse, le rire, la mémoire, le songe. La tendance au nominalisme de Perse invite à ce glissement d'espèce: les qualifications et les procès sont traités "sub specie substantiae".

A cause de ces intersections, plusieurs regroupements sont possibles et nous avons dû reprendre certains noms sous les classes du sacré, de la poésie, des valeurs et des sentiments.

Ainsi nous pouvons avoir une idée de la hiérarchie - discutable et provisoire sans doute - du vocabulaire de Perse, mais sans pouvoir inférer de ces tableaux une thématique quelconque. En effet, le regroupement s'est

effectué selon le sens général du dictionnaire et non selon les sens poétiques ou contextuels qui dépendent d'une combinatoire.

Ce tableau n'est donc qu'une table d'orientation; il nous fournit non une thématique mais des champs conceptuels dans les limites desquels la pensée de l'auteur va se mouvoir. A ce stade de la recherche il serait donc faux et impossible de le considérer comme une conclusion. Il est bien plutôt une base de départ.

De plus, la fréquence statistique n'est pas un critère suffisant pour déterminer l'importance thématique d'un mot. Il faut prendre en considération sa valeur sémantique. Chose se répète 161 fois; il n'y a pas de mot plus vague, il est quasi devenu un pronom comme le res latin à donné rien. Le verbe faire est utilisé 145 fois, il peut signifier une grande variété d'action, son poids de signification se réduit à peu.

En effet, l'importance relative d'un mot est fonction d'un assez grand nombre de facteurs dont la fréquence n'est peut-être pas le plus important.

Ainsi l'expression grand-ordre n'est employée que quatre fois. Mais le fait de savoir que l'auteur croit à l'existence d'un ordre du monde, à un système qui en permet l'intelligence, est de la plus haute importance. L'environnement de cette expression est des plus révélateurs.

Un autre facteur qui modifie la valeur du tableau de fréquence est l'usage particulier que l'auteur fait de son lexique. Nous avons pris pour critère de distribution l'usage courant du mot. Ainsi nous avons placé grand dans les caractérisations de l'espace. Mais ce mot s'applique aussi à l'âge, à l'arbre, au vent, aux livres, ce qui devrait nous inciter à répartir sa haute fréquence (628) et à la distribuer sur plusieurs ensembles. La toile pourrait être placée autant dans le groupe vaisseau que vêtement. Pour établir une table définitive, il faudrait étudier chaque mot dans son contexte.

De nombreux mots sont employés parfois dans leur sens propre, parfois dans un sens métaphorique et non toujours comme substitut du même signifié. Un modèle thématique devrait rectifier les translations figuratives. Quand glaive est une image des rayons du soleil à l'aurore on ne peut le placer dans la classe des armes. Comme la langue de Perse est très métaphorique et que souvent la vraie signification se trouve dans des évocations se basant sur des sèmes secondaires, un tableau comme celui que nous avons constitué ne peut servir que de base opératoire. On peut ainsi partir à la recherche du véritable sens des mots dans un champ notionnel. L'art poétique de Perse fera souvent donner à un mot deux sens dont l'un transcende notre nomination habituelle des choses. Si un poète veut rajeunir

la langue, "donner un autre sens aux mots de la tribu", une répartition a priori n'est qu'un outil de travail.

Notons cependant que l'on aurait tort de vouloir, à cause de l'ambiguïté persienne, négliger cette aire de signification. Si l'aigle peut être utilisé comme métaphore, c'est bien grâce aux connotations du sens usuel qui reste utile pour toute recherche critique.

Une autre donnée fondamentale dont il faut tenir compte est la fonction privilégiée d'un mot. Si celui-ci se trouve être habituellement complément circonstanciel et rarement sujet ou complément d'objet, sa valeur thématique change. Les informations de la statistique doivent être modifiées par la place des concepts dans une combinatoire.

La localisation a aussi son importance. Si un mot se concentre sur quelques pages, nous ne pouvons pas en faire un thème général de l'oeuvre et les tables de fréquences restent silencieuses à ce sujet.

Un autre facteur qui modifie l'importance numérique est la division en espèces. Comme les noms constituent 60% du dictionnaire et 20% du discours, mots-outils compris, il est normal qu'ils soient beaucoup plus différenciés que les verbes et les adjectifs. On a plus de chance de voir un verbe se répéter qu'un nom. Guiraud fait remarquer³ que

3 Pierre Guiraud, op. cit., p. 36.

les 10 noms les plus employés d'un texte ne constituent que 5% de l'ensemble de ceux-ci tandis que les 10 premiers verbes représentent 26% de ces derniers. L'importance du nom est donc plus grande. On doit tenir compte du rôle normal de l'espèce et rectifier la perspective donnée par la statistique.

Un point délicat encore est l'usage fréquent chez Perse du sens étymologique d'un mot. Le sens normal n'est plus valable et ne pas en tenir compte fausserait les tables de répartition qui ne sont valables que dans la mesure où l'on est d'accord sur la signification.

Mais il n'en reste pas moins que les fréquences sont intéressantes, surtout au niveau de l'ensemble. On peut déceler des rapports de masse entre des oppositions ou des sous-classes dans une classe, ainsi que, et peut-être surtout, certaines absences. Quand on regroupe les associations habituelles, les plus hautes fréquences ont naturellement priorité. Ainsi on peut être orienté vers des hypothèses probables mais à vérifier dans le texte et vers une relation hiérarchique entre les thèmes.

L'établissement de ce tableau en tant qu'outil de travail est fécond. Non seulement il établit un ordre de priorité qui catalyse les mots épars autour de certaines notions de base mais il permet d'établir des oppositions et de situer des problèmes.

Immédiatement, par l'équilibre des masses sémantiques, nous pouvons voir que le couple humain et le renouvellement sont des thèmes privilégiés. Mais d'autres notions sont à sens unilatéral qui marque des préférences. On ne leur rencontre aucune contrepartie. Voici des couples d'oppositions qui ne semblent pas en conflit.

grand	628	vs	petit	20
long	72	vs	court	1
instant	25	vs	durée	2
fort	45	vs	faible	1
beau	95	vs	laideur	1

Cette liste révèle des valeurs sur lesquelles l'auteur n'hésite pas; il est difficile d'y situer une question débattue. Un certain nombre de mots comme pâle, divin n'ont même pas de contrepartie. L'on se trouve ainsi devant des thèmes assertoriques et non problématiques.

De ces considérations, nous pouvons conclure que ce dépouillement et cette classification du vocabulaire sont quasi indispensables au départ, qu'ils suggèrent un nombre étonnant d'hypothèses probables et d'indices objectifs mais qu'il serait très imprudent d'en tirer des conclusions hâtives. Ce n'est qu'après une vérification dans le texte et un remaniement subséquent des premières conjectures que l'on peut arriver à des déductions plus solides. Ce tableau ne constitue qu'un outil de critique et non une fin en lui-même. Mais reconnaissons que grâce aux ordinateurs nous avons un instrument de travail qui ouvre de nouvelles

perspectives à la recherche littéraire et renforce sa sécurité dans d'appréciables proportions.

4. Le vocabulaire général et ses variables.

Que nous révèle le vocabulaire le plus fréquent, celui qui sert de fondement à toute l'oeuvre? Dans quelques centaines de mots l'on retrouve le poète (tableau no 14).

Ce vocabulaire est simple, quasi essentiel, car il regroupe les données fondamentales de la situation ontologique de l'homme dans la nature, en dehors du contexte d'un état de civilisation. Il nous oriente vers le problème du destin de l'homme face à un environnement naturel permanent.

La question du couple apparaît comme importante mais le vocabulaire révèle aussi l'importance des corps. Les fonctions humaines sont des situations privilégiées et dominantes: prince, roi, reine. Le sentiment de la solitude, de l'être à part se fait aussi sentir.

Le vocabulaire de l'homme, assez concret en général, se double de tout un vocabulaire abstrait qui se projette sur une situation objective comme le champ de l'interrogation du poète. Nous l'avons regroupé sous les classes de la connaissance, du sacré, de la poésie, les valeurs, de la force, de la vie. Il représente une masse importante en général assez optimiste et positive. Il part de la



conscience d'une aliénation - le sentiment de la solitude et de l'exil - pour arriver à la connaissance et à la puissance. Une certaine volonté de domination et une aspiration assez hautaine à la supériorité peuvent s'y lire.

Mais l'importance du vocabulaire abstrait réside dans le fait qu'il projette sur l'univers concret la coloration d'une aspiration subjective intellectuelle. Il révèle le type de rencontre de l'auteur avec le monde.

Le vocabulaire des éléments est le plus vaste, le plus nombreux. On y trouve les choses premières, naturelles. Le rôle des objets fabriqués y est dérisoire. La recherche se place dans ce qu'il y a de cosmique, d'antérieur à toute activité humaine. L'homme est face à ces forces élémentaires et il se pose des questions sur l'ignorance de son destin, sur son être-là dans le monde.

D'autre part, le vocabulaire social, les allusions historiques, pourtant nombreuses, se cachent sous un vocabulaire essentiel qui donne aux contingences un aspect absolu. Ce dégagement est celui de la poésie philosophique. L'absence de l'autre - sauf dans le couple - et surtout de la société humaine est dévoilée par la statistique, ainsi que la solitude du poète qui se place en face du peuple, de la foule, de la race sans jamais se poser le problème de ses structures. Seule la famille joue un rôle minime mais en général le poète se situe devant une masse informe; les

hommes sont parfois des fonctions, jamais des individus. Perse se voit au-dessus du peuple, jamais avec lui.

La vision de l'auteur est surtout spatiale et souvent elle s'organise autour d'un déplacement ou de limites. Perse a une préférence pour ces lieux qui se situent aux confins de la terre et de la mer et ces lieux sont plus ceux d'un déplacement que d'une demeure.

La poésie de Perse n'est pas familière mais noblement planétaire. Et l'exploration du monde devient l'image d'une recherche de la connaissance.

On remarque de suite l'attrait de l'espace vaste, libre et lointain. La passion des grands horizons l'oriente vers la mer et le désert à l'exclusion des lieux habités. Est-ce un indice de hauteur anti-sociale?

Le vocabulaire du temps occupe moins de place. La préférence va à l'aube et au crépuscule et à l'opposition du jour et de la nuit. Si les connotations temporelles sont parcimonieuses le problème de la nouveauté, du devenir, de la continuelle marche en avant du temps intéresse le poète.

A côté de ce renouvellement, l'aspect soudain de l'inspiration poétique se manifeste aussi.

Le tableau des caractérisations répète ce que nous venons de dire en y ajoutant l'importance des couleurs. Il est beaucoup plus orienté vers des qualifications que vers

des relations. On y rencontre peu d'adjectifs moraux; le jugement sur le comportement n'est pas un problème poétique.

Les procès révèlent l'importance particulière de la parole, de la connaissance et du mouvement. Le groupe faire contient des notions si dispersées qu'on ne peut le considérer comme représentatif. Les groupes de la perception et de la vie ont une importance assez grande. Les verbes d'état ou exprimant une action subie sont assez mal représentés. Le caractère dynamique et engagé de l'action poétique persienne l'éloigne de la ligne passive de Verlaine ou de l'admiration distante du Parnasse. Cette poésie cosmique est "en situation".

On voit, par ces brèves remarques, quelles indications peuvent nous apporter cette distribution des mots les plus fréquents. Elle ne dit rien sur la signification de ceux-ci, celle-ci s'acquérant dans un jeu de relations, mais elle délimite le champ dans lequel un critique peut, en situant ces notions les unes vis-à-vis des autres, constituer une combinatoire thématique.

Si notre analyse fut rapide, c'est parce qu'elle ne constitue pas en elle-même l'objet de notre étude qui s'intéresse plus aux structures de la langue (et donc du vocabulaire) qu'à la signification des mots.

Comme nous l'avons déjà laissé entrevoir, la liste de fréquence doit être modifiée par la recherche de

constantes et de variables. Cette étude nous dira ce qui est permanent dans le style et les thèmes, donc les préoccupations de Perse et ce qui dans sa langue est localisé par le support symbolique des idées.

Les conclusions stylistiques ne seront valables que pour des traits constants et des variations régulières, témoins d'une évolution mais non pour des faits passagers. La répartition sémantique est intéressante pour des ensembles, elle est assez aléatoire pour des phénomènes particuliers. Pourtant les variations peuvent être révélatrices de l'influence de certains aspects conscients sur la permanence de l'inconscient. Le calcul des fréquences relatives nous fournit un moyen de comparaison.

Parmi les premiers mots de la liste de fréquence (tableau no 10) nous lisons mer et eau. La mer sert de soutien symbolique (tout en demeurant elle-même) à Amers et aussitôt on voit sa fréquence augmenter dans cette oeuvre (tableau no 15). Mais l'on connaît l'amour de Perse pour l'élément liquide, la pluie, la neige. Aussi la répartition du mot eau est beaucoup plus régulière. On atteint peut-être une couche plus profonde de sa psychologie (tableau no 15) que Bachelard aurait aimé étudier. Le même trait se remarque dans la distribution de vent et de souffle (tableau no 15). On voit donc que ce n'est pas nécessairement le mot le plus fréquent qui est le mot le plus

significatif mais celui qui, à la fois, est fréquent et également réparti^o (note no 9).

Notons aussi l'influence des circonstances historiques de l'écrit sur le vocabulaire même en dehors du thème central. Si nous examinons les fréquences de terre et pierre (tableau no 16) qui chez Perse sont des synonymes, nous distinguons sur le graphique trois pointes à Anabase, Vents et Chroniques qui sont trois poèmes terrestres, décrivant poétiquement des voyages en Mongolie, en Amérique, en France.

Dans tous les poèmes de Perse, on sent cette influence du vocabulaire des circonstances concrètes de l'inspiration. Le mot tente est surtout présent dans Anabase, les noms de plantes équatoriales dans Eloges. Des traces évocatrices des lieux se retrouvent toujours même si le sens du poème exige un effacement des références et des descriptions localisées qui détourneraient le lecteur du sens poétique du texte.

Mais si nous passons à celui-ci, nous pouvons remarquer que le mot le plus fréquent pour l'évoquer est songe (tableau no 16) et que sa distribution se fait sur l'ensemble des poèmes. Nulle part on ne retrouve une pointe aussi marquée que celle de mer ou vent.

Les principaux mots du vocabulaire humain sont aussi à considérer. On pourrait parler de poèmes masculins,

féminins, ou mixtes selon les variations de la présence des mots homme, fille, femme. Vents et Chronique sont des poèmes qui décrivent la situation de l'homme dans le monde (tableau no 17). Dans Amers, l'amante occupe la place privilégiée et l'on voit la fréquence relative d'homme diminuer.

Evidemment c'est dans les passages où le mot femme est le plus fréquent que l'on retrouve une tendance équivalente pour les mots amour (tableau no 17) et aimer (tableau no 18).

Parfois il est intéressant de rapprocher plusieurs hautes fréquences d'une même oeuvre. Ce moyen nous permet de détacher un ensemble de mots particuliers et de pouvoir les comparer soit à une moyenne, soit à leur présence dans une autre oeuvre. On peut voir ainsi que les mots terre, homme, femme, fille, vaste, pur sont privilégiés dans Anabase où il est question d'une expédition dans le désert, que les mots vent, terre, pierre, homme, dieu, nouveau sont plus fréquents dans Vents qui traite d'un changement de civilisation, que les principaux verbes dire, faire, venir, savoir (tableaux no 18 et 19) se répètent plus souvent dans La Gloire des Rois, ce qui laisse supposer que cette oeuvre comporte une plus grande proportion de verbes. Chaque fois la statistique nous a indiqué un axe de recherche.

Parfois aussi l'on voit des thèmes croître et décroître comme oeil et nuit (tableau no 21). L'oiseau semble avoir intéressé Perse dans la première partie de son oeuvre, puis plus tard dans le recueil Oiseaux.

La concordance de certains mots est frappante. L'expression grand âge est un refrain de Chronique (tableau no 22). Le soir, qui est son support symbolique, devient en même temps un mot plus fréquent.

Les adjectifs les plus fréquents grand et haut (tableau no 23) voient leur présence croître au fur et à mesure que l'oeuvre se poursuit comme si l'aspiration à la grandeur et la noblesse devenait plus obsessionnelle tandis que l'homme vieillit.

Quelques faits sont à remarquer à propos des adjectifs. Nouveau (tableau 24) est surtout fréquent dans Vents écrit au moment et après les bouleversements de la guerre où l'humanité croyait à un nouvel âge d'or. Seul (tableau no 24) a sa plus grande fréquence dans les oeuvres où les mots amour et aimer (tableaux no 17 et 18) l'ont aussi, ce qui est un indice de première valeur pour qui voudrait étudier ces thèmes. Et l'on pourrait en examinant ces tableaux chercher la raison de la brusque augmentation de certains mots. On verra qu'elle se rattache toujours à des phénomènes thématiques, comme les verts de la nature

d'Eloges, les rouges (tableau no 25) du soir de Chronique, les laver (tableau no 18) de Pluies.

Les phénomènes stylistiques sont plus généraux, comme l'augmentation des verbes dans La Gloire des Rois ou la tendance à multiplier vers la fin de l'oeuvre les adjectifs de couleur.

On voit à la suite de ces pages l'imbrication des statistiques stylistiques et thématiques et combien il est dangereux de tirer des conclusions de ces listes de fréquence avec la hâte que Guiraud semble y mettre.

Il a semblé que nous avions à tenir compte d'une série de facteurs que nous avons cités mais dont les principaux seraient la fréquence statistique du mot, son importance sémantique, sa localisation, et sa fonction.

Ce n'est qu'après avoir pesé toutes les variables, ce qui ne peut se faire que dans le texte, que nous pouvons déterminer si un mot est important et à quel point de vue.

Mais ces quelques pages nous font quand même confirmer un caractère spécifique de Perse: la concentration du vocabulaire de chaque oeuvre sur quelques mots capitaux autour desquels gravitent un très grand nombre de mots peu fréquents. Et ceci est stylistique. Ces quelques mots donnent à l'oeuvre toute son unité, unité qui doit être d'autant plus solide que le vocabulaire secondaire est plus dispersé. Sans ces caractéristiques compensatoires le texte

de Perse se déséquilibrerait en perdant autant sa cohésion que son extension.

5. Les constantes et les variables grammaticales.

Nous avons fait des observations générales sur la structure du vocabulaire et la répartition en espèces. Ces considérations de départ ne sont valables que si le style de Perse reste constant sinon certaines données doivent être modifiées. Or nous pouvons distinguer dans un texte deux facteurs de stylisation, en relation dialectique. D'une part la personnalité et le mode de pensée de l'auteur se manifestent dans les structures linguistiques, d'autre part le thème exerce sa pression pour modifier l'expression et l'adapter au sujet. A notre avis les deux facteurs, autant celui de l'auteur que celui du sujet, ont leur importance pour l'analyse de l'écriture. Certains auteurs limitent le style seulement au premier aspect qui reste permanent. Louis Milic écrit:

The style, I suggest, contains a uniform and constant diffusion of his mind and personality, expressed through certain grammatical categories which may be measured objectively.⁴

⁴ Louis T. Milic, A Quantitative Approach to the Style of Jonathan Swift, Mouton, La Haye 1967, p. 16.

Ces constantes uniquement grammaticales sont pour Milic inconscientes. L'aspect lexical ou variable d'un style ne serait pas à considérer. C'est limiter arbitrairement l'étude des structures d'un texte.

Cependant les constantes d'un style sont un élément aussi important que ses variables et les investigations par ordinateurs nous permettent de les déterminer et de les mesurer.

En effet l'opposition entre les parts constante et variable d'un style peut éclairer sur la proportion de spontanéité et d'élaboration dans l'oeuvre. Mais il semble évident que la diversité d'un texte subit plutôt l'influence du thème, c'est-à-dire du monde extérieur au poète. Toute oeuvre esthétique exprime une rencontre particulière d'un auteur et du monde et la part de la subjectivité reste grande dans une description qui se veut objective.

Rien ne nous autorise à rejeter un aspect et l'étude stylistique doit examiner le texte tel qu'il est avec toutes ses composantes autant subjectives qu'objectives.

Les tableaux 4 et 5 nous révélaient statistiquement une loi du style de Perse; sa grande concentration sur certains thèmes et la grande dispersion des mots occasionnels. Or cette répartition irrégulière se reproduit

dans quasi toutes ses oeuvres. Nous avons examiné le vocabulaire d'Anabase, de Vents, d'Amers, de Chronique et chaque fois nous retrouvons la chute brusque de la courbe sur trois et quatre mots puis celle-ci devient régulière pour s'applatir ensuite. Ces quelques mots-foyers sont: grand, homme, terre, chose pour Anabase, grand, homme, tout, plus pour Vents, mer, grand, homme, femme pour Amers, grand, tout, homme, terre pour Chronique. L'analogie est frappante. Les mots sont généraux et assez absolus. Nous pouvons donc considérer comme un premier trait de style - sans doute conséquence des fréquentes répétitions incantatoires - cet aspect constant de la distribution ainsi que l'orientation vers des sujets généraux.

Quant à la dispersion, nous avons vu qu'elle était assez importante (tableau no 1). Le phénomène est constant et le tableau no 13 nous montre qu'il est proportionnel d'une manière régulière au nombre de mots de l'oeuvre. Ici aussi nous avons détecté une constante.

Grâce aux statistiques des ordinateurs, nous pouvons inférer de la probabilité d'une autre constante du style: la répartition des espèces. Puisque nous avons la liste de fréquence des différentes oeuvres de Perse avec le pourcentage de chaque forme, il est donc possible, si nous trouvons un indice linguistique, de constater la régularité de certains faits stylistiques. Si, tenu compte d'un

certain facteur aléatoire, la fréquence des articles est semblable dans les différentes oeuvres, nous pouvons en conclure que le nombre relatif de noms l'est aussi. Nous pouvons tirer les mêmes conclusions probables à propos des verbes en examinant le nombre des pronoms. La fréquence des prépositions doit nous fournir des informations sur le nombre de compléments circonstanciels. Ces déductions sont logiques puisque, dans le langage, la constance de certains faits entraîne celle de ceux qui lui sont liés.

Evidemment certaines précautions doivent être prises. Les variantes sont calculées sur des moyennes faites sur des oeuvres et non sur des tranches égales de vocabulaire. Les variations proportionnelles sont donc beaucoup plus sensibles dans les oeuvres restreintes. Les phénomènes stylistiques ou thématiques sont si liés que parfois un phénomène constant, pour des raisons thématiques, se trouve modifié dans une seule oeuvre. Ces cas sont très instructifs à examiner.

Nos calculs nous permettent de constater que la proportion de noms est une constante de l'oeuvre (note no 10). La fréquence relative des articles s'établit ainsi:

EL	0,0952
GR	0,0832
AB	0,0954
E	0,0995
V	0,0905
A	0,0931
C	0,0916

Ce tableau fut obtenu par l'addition de l', le, la, les (tableau no 26), mais si nous voulons examiner à part chacun des articles nous y trouvons une plus grande irrégularité. La pression de la thématique commence à se faire sentir. L'on constate qu'il y a plus de féminins dans Eloges et dans Amers sans doute à cause de la présence de la mère ou de l'amante. On remarque la même chose dans Exil à cause du Poème à l'étrangère. Il y a plus de pluriels dans Anabase qui est le plus collectif des poèmes de Perse; ce trait est compensé par la baisse de la fréquence de le. Ainsi nous voyons ici que dans un trait stylistique de base, la proportion de noms, il y a place pour des variantes dans les rapports masculin/féminin, singulier/pluriel et que la différence subit l'influence des sujets.

La séparation devient difficile. Idéalement le trait stylistique devrait être tout à fait neutre. Mais même la répartition en espèces a quelque chose à voir avec le sujet de l'oeuvre et le genre littéraire. La question de la délimitation entre stylistique et thématique, si elle est possible, n'a encore jamais été étudiée en littérature. La statistique nous a fait toucher le problème du doigt.

La question du verbe est plus complexe à cause de ses variations. On peut faire un sondage avec le verbe très neutre est (tableau no 27); il est plus difficile de

le faire¹ pour a, les concordances que nous avons eues n'ayant pas de ponctuation qui différencie a de à. Mais le fait que la somme des deux soit constante peut nous faire croire avec une grande probabilité que chacun l'est aussi, l'hypothèse d'une compensation mutuelle des phénomènes, si elle est possible, paraissant peu vraisemblable.

Un autre trait à observer serait la fréquence des pronoms. Mais ici l'on remarque d'assez fortes variations. Les verbes ne reçoivent un pronom que si les sujets se répètent. ~~Mais~~ Dans un texte où l'on parle de choses différentes le nombre total des pronoms doit diminuer. Dans Gloire des Rois et Chronique le nombre des pronoms augmente parce qu'il s'agit de poèmes assez personnels. On ne peut ici se permettre de tirer des conclusions (tableau no 28). Le test sur est et sur a+à (tableau no 27) semble plus concluant avec un appréciable coefficient de probabilité, ajouté au fait que le nombre de noms est constant. On peut donc conclure avec des chances appréciables que la proportion de verbes est constante et qu'elle constitue une caractéristique du style.

L'étude du style verbal comporte également un examen de la répartition des personnes, temps et modes. Ici nous rencontrons également plus de variables liées à des phénomènes thématiques.

Le tableau des pronoms personnels révèle deux choses. D'abord, l'évolution nette du je vers le nous (tableau no 28). Dans Eloges, l'adolescent est seul en face du monde et de ses souvenirs exotiques, dans Chronique nous voyons un homme qui par sa vie publique et littéraire s'est associé au monde et qui de son expérience personnelle fait un enseignement collectif et ce nous efface l'instance sur la personne pour généraliser la leçon de la vie.

Cette évolution des pronoms révèle sans doute une conscience progressive d'une solidarité dans le destin, l'abandon d'une préoccupation unique de ses problèmes personnels comme c'était le cas dans les premiers poèmes.

Le tu apparaît dans les poèmes féminins de Perse, Eloges et Amers, ce qui se confirme par la plus grande présence dans ces oeuvres de elle et de elles (tableau no 27) tandis que le vous exprime mieux l'adresse impersonnelle, fréquente chez notre auteur, "O vous qui meniez à tout ce vif de l'âme, fortune errante sur les eaux, nous direz-vous un soir sur terre..."⁵, "Grand âge, vous réglez..."⁶.

Du graphique de il et ils, même si la tendance est à la baisse, nous ne pouvons pas tirer des conclusions parce

⁵ C p. 238.

⁶ C p. 335.

que le sujet de la troisième personne est le plus souvent exprimé par un nom.

Vu que les tableaux de pronoms sont faits à la même échelle on voit de suite l'importance de la première personne et le caractère personnel et engagé de cette poésie.

Toute cette situation du pronom personnel est d'ailleurs confirmée par l'examen des pronoms objets me, te, et des adjectifs possessifs mon, mes, ton, tes, nos, vos.

L'usage des temps est un autre trait du style. Le temps général employé par Perse pour parler du mystère poétique est celui du présent intemporel qui transcende l'idée de durée. La statistique peut là aussi nous donner quelques indications mais elles sont incomplètes vu les confusions possibles et l'absence de ponctuation des ordinateurs. Le test n'est réalisable que pour des verbes fréquents desquels il faut inférer des conclusions.

Dès la lecture, on est frappé par le grand nombre d'impératifs et de subjonctifs de souhait. Ces modes expriment toute la tension de la volonté du poète, l'engagement de sa poésie dans la vie. Déjà plusieurs fois nous avons pu noter la forte subjectivité du style.

Si le présent est majoritaire, si le souhait détermine des modes on peut cependant noter un cas particulier, celui d'Eloges. Nous y trouvons un imparfait de regret qui tente de revivre le passé, tandis que dans

Exil l'on ressent une poussée du passé simple qui est le temps de l'éloignement du fait avec lequel on a plus aucun lien (tableau no 29). Et Perse de fait reniait ces événements douloureux. Une attitude subjective d'attrait ou de reniement s'est projetée dans l'usage d'un temps! Ce fait est donc psychologique. Eloges a été écrit par le jeune Léger dégoûté de l'Europe et rêvant des Antilles, dans Exil le secrétaire général aux Affaires étrangères venait de subir une terrible déception, il était exilé aux Etats-Unis.

Le futur est plus rare. Il ne semble pas localisé.

Un autre aspect caractéristique du verbe est l'emploi de réfléchi. Albert Henry a posé le problème par ces mots:

Quelques traits d'écriture accrochent, dans le même sens, l'attention: par exemple, déjà, l'abondance des verbes pronominaux; même l'expression s'ouvrir un chemin, mais c'est la sueur qui s'ouvre un chemin frais; même le verbe mener, mais il est suivi immédiatement par un peut-être. Et les verbes significatifs sont se courber, se balancer, se tirer, s'écrouler, s'épancher, couler (mais comme un abcès), retomber, s'agenouiller, s'arrondir, bouger, s'emmêler, et, surtout, plus d'une fois, traîner et s'arrêter.

Mais Albert Henry n'avait aucun moyen de vérifier son affirmation et l'importance relative de ces verbes. En fait, Perse en utilise moins que Baudelaire. Ce trait de

7 Albert Henry, Amers de Saint-John Perse, Une poésie du mouvement, A la Baconnière, Neuchâtel 1963, p. 119.

style semble assez stable au moins pour cinq oeuvres sur sept (tableau no 27). Le tableau no 10 nous montre l'importance des verbes pronominaux par rapport aux autres. Leur fréquence n'est pas suffisante pour qu'on puisse le considérer comme un trait particulier du style. On ne peut pas y voir, comme ce sera le cas pour le vocabulaire, une influence de la syntaxe espagnole.

Il serait sans doute intéressant, au moment où nous étudions la permanence et les variations de certains faits de style de considérer les informations que peut nous fournir la statistique sur la fréquence de certaines fonctions. Quand il s'agit de phénomènes mineurs comme la fréquence de certaines espèces de compléments circonstanciels, les statistiques nous fournissent des nombres trop faibles pour que l'on puisse en tirer des conclusions, le facteur aléatoire étant alors trop important. Nous avons dû nous limiter à des faits tangibles.

En examinant la structure des phrases, l'on remarque le nombre anormal de compléments déterminatifs. De est le mot le plus fréquent de l'oeuvre, mot qui ne vient qu'au second rang chez Baudelaire. Le tableau no 30 nous montre que ce trait de style est permanent mais qu'il a tendance à s'accroître dans la dernière partie de l'oeuvre.

Le second mot de Perse est et. Le tableau no 30 ne semble pas indiquer qu'il y ait à ce propos une évolution

du style. Les variations peu importantes peuvent tenir à des causes de contrôle conscient du style. Mais le fait marque une tendance à la liaison, à la coordination du monde ou à des raisons d'effets. On remarque que la fréquence relative la plus basse est dans Exil. C'est là que se trouve le poème Neiges. Il fallait y éviter les attaques brusques des et anaphoriques. Le thème a encore exercé sa pression sur le style.

La statistique met en relief une tendance du style de Perse: l'évolution vers une plus grande précision par la désignation de plus en plus concrète des objets. Ceci peut se constater à la disparition progressive des indéfinis un et on (tableau no 31). On dirait que le poète se réfère de plus en plus à des objets existants, réels et vus et non seulement produits de l'imagination artistique. L'écrivain semble se diriger vers un réalisme poétique de plus en plus éloigné du vague de la "chanson grise".

On peut aussi repérer des indices qui rendent possible une estimation des compléments d'avantage, d'attribution, ou des compléments circonstanciels les plus employés par Perse. Les contractions au et aux (tableau no 31) ainsi que les prépositions nous le permettent.

Les fréquences des prépositions dans l'oeuvre poétique sont les suivantes:

dans	757
sur	735
pour	298
sans	240
avec	178
par	165
parmi	125
vers	88
avant	35
après	10

On voit ici l'importance de la situation chez Perse au détriment de la précision temporelle. Ceci ne veut pas dire que le problème du temps n'ait pas une portée capitale chez Perse; l'évolution, l'histoire, la transcendance du temps est un thème très présent mais il n'est pas manifesté par des compléments circonstanciels. Il peut être exprimé par des adverbes ou des noms. Il s'agit alors du temps en soi et non de la relativité temporelle d'événements entre eux. Il devient plus abstrait. Nous avons d'ailleurs vu que les verbes sont chez Perse, de préférence au présent intemporel, et l'expression modale est très subjective.

Peut-être serait-il intéressant de comparer le rang relatif de certaines prépositions dans Amers et dans Les Fleurs du mal, seule indication relative actuellement à notre disposition.

	Amers	Les Fleurs du mal
dans	13	12
sur	15	23
pour	34	30
avec	46	49
sous	61	63

Il est remarquable que l'importance relative des compléments circonstanciels semble être la même dans les deux oeuvres sauf en ce qui concerne sur. Ce fait est sans doute lié à l'aspect géographique de l'oeuvre d'un observateur itinérant dont la poésie est souvent écrite à l'occasion de voyages.

On notera aussi la présence de avec et parmi qui s'intègre dans la ligne des rapports du poète avec la foule dont il se considère comme le conducteur.

L'importance relative des comparaisons ne s'est pas sensiblement modifiée au cours des ans (tableau no 31). Elles sont assez fréquentes quoique plus rares que chez Baudelaire (comme a le 13ème rang chez Baudelaire et le 18ème chez Perse). Cependant dans le seul poème Anabase, plus descriptif que les autres, on remarque une légère baisse.

Peut-être la fréquence moyenne des qui pourrait-elle nous donner une idée de l'évolution de la fréquence des relatives, tandis que le que, autant conjonction que pronom, ne le permet pas. Une certaine régularité dans la distribution serait probable avec cependant une tendance à les éviter vers la fin de l'oeuvre (tableau no 31). Nous ne pouvons pas dire s'il s'agit d'un phénomène de style particulier à Perse. En prenant l'unique référence que nous avons, celle de Baudelaire, nous remarquons que l'écart de

fréquence des qui n'est pas important, tandis que les que sont moins fréquents sans que l'on puisse dire s'il s'agit du que pronom relatif ou conjonction. Voici les indications relatives au rang chez les deux auteurs:

	Saint-John Perse	Baudelaire
qui	14	11
que	27	14
qu'	32	21

Il semble cependant que puisque le nombre de qui relatifs soit approximativement le même, la différence des que et qu' devrait porter surtout sur des complétives d'objets qui seraient moins nombreuses chez Perse.

L'hypothèse est légitime mais devrait être confirmée par un examen des cas particuliers.

La tendance à la grandeur, à la hauteur, engage le poète à utiliser les intensificateurs plus et très (tableau no 32). Il est remarquable que ce dernier progresse parallèlement au nombre de grand et de haut. Plus reste un vocable assez constant. La proportion de ces mots est nettement plus élevée que chez Baudelaire. Ce trait stylistique semble enraciné dans les aspirations inconscientes de Perse.

Certains indices nous montrent un accroissement du nombre de négations dans Exil et nous venons de faire remarquer la préférence dans ce chant pour le passé simple, le temps de l'éloignement dans le passé. Une attitude

psychologique de refus se dessinerait-elle à ce moment où Perse traversait une véritable crise morale?

Nous donnons au tableau no 32 des indications sur la fréquence des ou et des mais. Le ou ne présente rien de bien significatif; par contre, l'usage des mais représente une véritable brisure entre les deux parties de l'oeuvre de Perse, celle qui précède ou suit des fonctions de secrétaire général aux Affaires étrangères.

On peut au moyen de ces relevés examiner d'autres cas, le nombre d'alternances, d'oppositions, de négations. Ces indices peuvent être intéressants mais ce que nous croyons avoir découvert nous le semble plus. On peut distinguer trois facteurs dans les constantes et variables stylistiques. Certains sont permanents, tels le nombre de noms, de comparaisons; d'autres varient et cela est dû à une évolution psychologique, comme le passage du je au nous, la présence de l'imparfait ou du passé simple, l'augmentation des très, enfin, et de fait le phénomène est lié au précédent, certaines variations stylistiques sont provoquées par le thème.

Ces quelques pages nous montrent la valeur de certains indices quantitatifs pour déterminer certaines habitudes ou variations de l'utilisation de la syntaxe.

Ceux-ci nous épargnent de nous baser sur l'impressionnisme de la lecture.

Si nos résultats laissent beaucoup à désirer, c'est parce qu'actuellement il n'existe pas de sérieuses bases de comparaison. Seul un dépouillement analogue dans Les Fleurs du mal a pu nous aider.

Le jour où nous disposerons de statistiques semblables pour un grand nombre d'auteurs ainsi que des statistiques générales pour la langue d'une époque, d'une école ou d'un genre, il sera possible de préciser certains facteurs d'un style d'une manière objective. En stylistique, nous en sommes encore au stade des inventaires et des recherches.

Mais ces relevés ont démontré une chose: le lien inséparable entre la forme linguistique et le sujet. L'unité de la langue paraît indissoluble et nos divisions ne sont que contraintes méthodologiques. Chaque fois que nous avons constaté une variation stylistique, elle correspondait à une évolution psychologique ou un changement thématique. Tout se passe comme si la rencontre de la personnalité de l'auteur et de son thème externe déterminait le style.

6. Le vocabulaire spécialisé.

Nous avons vu que plus de la moitié des mots du lexique n'apparaît qu'une fois dans une œuvre, mais les hapax n'en constituent que 25 à 10%, selon la longueur.

Aussi, on ne peut négliger cet aspect et ces mots peuvent être très révélateurs par leur choix intentionnel et recherché.

Les stylisticiens anciens attachaient une grande importance à l'hapax. Peut-être cette curiosité linguistique se justifiait-elle dans des oeuvres assez étendues où presque tous les mots avaient la chance de se répéter. Mais, chez Perse, l'hapax n'est pas nécessairement une rareté, bien des mots qui ne figurent qu'une fois ne sont pas rares et l'inverse est vrai. Pourquoi rencontre-t-on quatre fois le mot paon et une seule fois le mot frère?

La présence de nombreux hapax est due au hasard. Par contre, des mots rares se répètent. Dans une oeuvre au vocabulaire parfois si aberrant de la normale, la présence d'un hapax ou d'un dislegomene^{ou} est trop aléatoire pour que nous puissions les étudier tous. Nous examinerons un choix de mille mots qui nous ont semblé plus rares en y ajoutant la liste des noms propres. Le critère de sélection de cette liste est la rareté du mot dans la langue.

L'intérêt pour la critique sera l'étude des champs sémantiques du vocabulaire dispersé comme nous avons repéré ceux de la concentration au moyen des hautes fréquences. Mais le vocabulaire de la dispersion est plus spécialisé, révélant une érudition, une culture et des centres de curiosité.

Ces mots plus spécialisés nous fournissent des variations sur les thèmes ainsi que la part intellectuelle d'une oeuvre qui se veut affective, la part du travail sur une inspiration. Ces mots nous livrent l'aspect précis d'une description car souvent leur extension est restreinte et leur compréhension très riche. Donc, ces mots même lorsqu'ils ne couvrent que pas plus de 10% du texte, contiennent une part beaucoup plus grande de son information. Ils donnent à l'oeuvre toute sa dimension culturelle et érudite. Le monde détaillé de la mythologie, des sciences naturelles, de l'histoire s'intègre alors à la sensation poétique globale de la vie de la nature.

On peut donc y voir la volonté de l'auteur de poétiser les sciences qui l'ont toujours intéressé et que notre vie citadine et livresque dessèche. Le poète revitalise ses connaissances à leur source.

D'ailleurs l'étude des mots rares de Perse situe avec beaucoup de précision ses zones d'intérêt. Souvent ils concernent le vocabulaire spécialisé de champs sémantiques que nous avons déjà rencontré en étudiant le lexique: la nature, la connaissance, l'homme. Tentons d'identifier ces champs.

L'histoire des religions a intéressé Saint-John Perse. On trouve chez lui des traces des diverses mythologies. Les Indes sont représentés avec Dêva, les

Babyloniens avec Bélus, les Chaldéens avec Baal, les Sémites avec Istar, les Egyptiens avec Râ et le Sérapéum dédié à Sérapis, les Philistins avec Dagon, et les Syriens avec Mammon. On parle aussi d'un Guèbre, celui qui est attaché à la religion de Zoroastre.

La mythologie grecque est la mieux représentée avec Argus, Nessus, Io, Harpie, Gorgonie et les Hyades. Parfois même il y a recherche de l'appellation exceptionnelle; les Menades pour les Bacchantes, les Piérides pour les Muses. Ceci ne fait que croître la difficulté de la lecture.

Un certain esotérisme se manifeste aussi par les mots arcane et shaman.

Mais cette connaissance des religions se double d'une étude des civilisations. Des citations sont faites des objets des cultes de Bacchus, le thyrses et de Cybèle, le crotale. On peut aussi voir des buoânes et flamines, des allusions aux liturgies antiques.

L'histoire ancienne se retrouve avec Cambyse, Clelie, les Séleucites, les objets avec murrhin, vase riche de l'antiquité, ou pschent, coiffure royale des Egyptiens, la constitution avec amphictyonie et éponymexie. Les festivités religieuses ou ludiques sont représentées par bibase, panégyrie, retiaire, les légendes homériques par circéenne.

Les détails de la réalisation de la poésie antique sont indiqués par l'usage du mot strophe, chant qui accompagne un circuit autour de l'autel, les nomes, poèmes en l'honneur d'Apollon et assujettis à une cadence; le rythme scazon, mètre, assez rare.

La pensée ancienne et surtout présocratique est connue. On nomme les Eléates et Héraclite d'Ephèse. Une parfaite connaissance de la culture antique projette sur une poésie vécue tout le passé sur le présent en revivant l'héritage dans l'actualité.

L'empire des Grands Mongols du XVème siècle fait son apparition dans l'œuvre avec Baber dont les mémoires avaient été traduits en français en 1871. Soudan est employé dans son sens premier, celui de princes égyptiens. La Révolution française est présente avec Babouviste, un disciple de Babeuf (1760-1799) et la théorie du magnétisme animal avec mesmérisme, un disciple de Mesmer. Les doctrines connues des spécialistes n'échappent pas aux investigations du poète.

L'astronomie est bien une science puisée dans l'Almageste. On parle d'un instrument le gnomon, des épactes qui indiquent l'âge de la lune, de l'année héliaque, c'est-à-dire solaire, de la pluie de météores des Biélides ainsi que de la comète de Halley.

Après la connaissance du ciel vient celle de la terre, de la géologie, représentée avec des pierres, la sardoine, l'obsidienne, le betylle tandis que le loess est le fin limon des plaines de Chine.

Les ~~produits~~ chimiques sont mentionnés avec le natron, le cinabre, l'oliban.

A cela s'ajoute l'emploi de termes géographiques ou locaux, bétique, sahel, échéance, mornes, caïrn. Pour varier, le vocabulaire de l'équitation est représenté par falqué et amble, celui de la météologie par étésien, grésil, névé.

Le souvenir des études de médecine à Bordeaux fait sentir son influence avec escarre, esquinancie, faveux, chyle, sphincter, prurit. Le vocabulaire des professions est aussi précis avec roulier, hongreur, tabellion, messier, mareyeur, psylle, ou son équivalent ophiolâtre.

Le vocabulaire spécialisé le plus riche est celui de la botanique. On pourrait citer des dizaines de noms vulgaires ou scientifiques de plantes, herbes ou arbustes des pays tropicaux ou tempérés. Voici quelques exemples: guilandine, acanthé, thuya, arec, aloes, fenugrec, pilea, juniper, iquaque, scabieuse, hièble, airelle, sénançon, scille. Les plantes médicinales sont représentées par la cubèbe, la mauve, l'armoire, les champignons par l'orange, la morille, le lactaire, le byssus (qui est aussi une

éttoffe). Les parties du champignon avec la pruine⁽¹⁾, matière poudreuse qui l'enveloppe; la volve, membrane au pied de la plante. Parmi les fruits citons l'achaine, la sapotille, la pavie, la silique, la sorbe, la siguine, la mangle.

La connaissance du vocabulaire technique de la botanique est révélée par les mots corymbe, écale, cupule, arille, squame et l'adjectif labile. Parfois une plante est désignée par son nom vulgaire comme la chrisme marine dont le nom plus recherché est la salicorne. Inversement, l'immortelle est dénommée gomphrène.

L'art de l'agriculture est présent par les mots écobuage, araire, guéret et les verbes provigner et démascler.

La zoologie tient aussi une grande place dans l'oeuvre poétique mais le vocabulaire spécialisé concerne surtout des noms d'oiseaux, puis d'insectes et de mollusques, tendance déjà indiquée par le vocabulaire général. Les quadrupèdes sont quasi absents et, si souvent Perse fait

(1) Quelques indications partielles sur le vocabulaire spécialisé sont données dans Roger Caillois, Poétique de Saint-John Perse, Gallimard, Paris 1954, p. 191 à 194, et dans Jacques Charprier, Saint-John Perse, Gallimard, Paris 1962, p. 68.

mention de poissons, la désignation n'est pas aussi précise que celle des oiseaux.

L'ornithologie est présente par le gerfaut, l'engoulevent, le rollier, la guifette, l'effarvate, l'annao⁽¹⁾. L'entomologie est là avec l'épeire, le taret, la cétoine, la cantharide. Le nautille est un mollusque.

On rencontre aussi quelques termes d'anatomie animale: le bréchet est une crête des oiseaux, la palpe un appendice de la bouche des insectes. Un adjectif comme flabellé concerne surtout les oiseaux.

On voit les préférences de Perse et les sources de son vocabulaire sont loin d'être uniquement littéraires.

Mais le marin qui longeait les côtes dans son voilier ne peut manquer, quand il se mue en poète, d'introduire dans ses textes des références à son passe-temps favori. On cite le portulan, livre qui contient la description des ports; on parle de l'estime, qui est une manière de naviguer. La rive accore est celle qui tombe verticalement ou qui est fortement inclinée; le musoir est l'extrémité d'une jetée ou d'une écluse. L'étiage s'oppose à l'étale. Ces termes ne sont pas recherchés, ils sont ignorés de celui qui n'a pas l'expérience de la mer. Les

(1) Je dois l'explication de l'oiseau annao à Roger Callois, op. cit., p. 194. Je ne suis pas parvenu à la trouver ailleurs.

jours alcyoniens sont ceux de mer calme après l'équinoxe. Et l'on parle de coquillages, comme le murex qui s'organise en dépôts que l'on nomme falun, tandis que les herpes sont des dépôts rejetés par la mer.

Le vocabulaire du bateau est représenté par la dalot, l'écubier, la corne, la guibre, le vaigrage, l'action de revêtir de bois l'intérieur d'un navire.

Tout un monde très détaillé est encore ici introduit dans la poésie.

Mais l'intérêt de ce vocabulaire spécialisé est qu'il est une image du vocabulaire général ou du moins d'une partie importante de celui-ci.

Au songe, recherche d'un dépassement, correspond toute une série mythologique, des évocations de cérémonies religieuses antiques, associées à l'acte poétique.

Les hommes sont désignés, non par des noms, mais par des fonctions; au Prince, au poète, à la Reine correspond dans le vocabulaire spécialisé, le messier, le psylle. La mer a son vocabulaire général et spécialisé. A la terre se rattachent les noms géologiques. Les plantes et les oiseaux sont désignés par des espèces communes et rares. La végétation devient botanique.

Peut-être l'individu et le contexte de la civilisation moderne sont-ils absents? Le navire est un voilier où le contact avec les éléments est plus intime

qu'il l'est sur une embarcation à moteur. Le vocabulaire de l'habitation moderne, de la ville, de l'industrie manque. Les mots spécialisés sont ceux des sciences naturelles ou de l'histoire. Serait-ce une fuite de l'actualité? Même le vocabulaire des professions est ancien autant que celui des doctrines.

Ces vides du vocabulaire seraient-ils le refus du monde présent de notre civilisation, parfois des individus sinon des hommes? Les premiers poèmes, ceux d'Images à Crusoé ne sont-ils pas ceux d'un rejet de la ville, d'une évasion par le souvenir vers la nature des îles?

Evidemment nous sommes loin de nos habitudes poétiques. Il y a en poésie française un préjugé contre l'emploi du mot scientifique. Mais Perse ainsi nous fait sentir notre ignorance de la nature et celle-ci est, autant que sa précision, un obstacle à la lecture de sa poésie. Mais ce vocabulaire empêche souvent un charme d'opérer, à chaque instant notre imagination est privée de la représentation de l'objet nommé.

Et pourtant ce vocabulaire précis, exact, qui nous éloigne de ce vague à la Verlaine, et par conséquent du rêve indolent, possède une signification poétique. Il nous oriente vers le réalisme, vers une saisie précise et recherchée des différents aspects de la nature. Aucune paresse intellectuelle n'est permise. L'effort doit

rester soutenu. Ainsi, science et poésie s'unissent dans la compréhension. Aussi peut-on voir ici une tentative de surmonter une contradiction actuelle de notre culture, ce fossé qui sépare le savant de l'artiste.

Cette attitude s'est projetée sur la structure des champs sémantiques du vocabulaire autant général que spécialisé. Peut-être plus que le sens même volontaire du texte, cet inventaire est révélateur. Le poète, quelque objet qu'il décrive, choisit son vocabulaire dans les domaines qui révèlent ses attraits. Des descriptions poétiques d'objets deviennent ainsi des manifestations d'une personnalité intérieure et parfois secrète.

Toute une critique devient possible par des listes de mots. L'inquiétude religieuse s'y manifeste autant que l'effort pour y répondre. Ses préférences pour les éléments premiers et pour la nature exotique, son refus de la civilisation construite, pourraient faire dire qu'il y a chez lui du Baudelaire ou du Rousseau. Les zones dans lesquelles est choisi le vocabulaire spécialisé sont le reflet de cette mentalité.

On pourrait étudier la contradiction apparente de la situation du vocabulaire de Perse. La recherche du mot propre, même technique, donne à cette poésie qui se veut intuition un aspect extrêmement érudit. Ce vocabulaire semble hors cadre mais d'autre part le rôle de ce

vocabulaire dans un texte qui témoigne de la subjectivité poétique de la sensation, transforme son usage. Souvent le mot est employé pour son pouvoir allusif hors de son contexte scientifique habituel. Une grande part de l'obstacle à la lecture de Perse provient de cette anomalie. On a déjà de la difficulté à se représenter un concept rare et de plus l'effet poétique se trouve dans l'évocation. L'obstacle est double.

7. Le vocabulaire d'origine ancienne et étrangère.

Saint-John Perse lui-même signale dans ses textes en prose qu'il emploie des mots dans le sens latin. C'est une technique d'ambiguïté qui ajoute au sens propre - quand il ne le détruit pas - un sens plus profond, celui des retours aux sources, à l'origine de la pensée. D'ailleurs το ἔτυμον est apparenté à l'adjectif ἔτις qui signifie "vrai". Le vrai sens du mot est celui de son origine, de sa création - s'il y a - et qui fut altéré par les dérivations sémantiques. Beaucoup de ces acceptions ne retrouvent d'ailleurs leur sens premier qu'à cause du contexte et alors ce mot s'intègre dans une combinatoire linguistique par des sèmes dérivés.

A ce stade de notre recherche, nous tenterons de décrire quelles sont les influences qui se font sentir sur le vocabulaire.

Aussi étrange que cela puisse paraître de la part de celui qui niait la valeur poétique de l'anglais, Perse se serait-il laissé entraîner par la parfaite connaissance qu'il a de cette langue? Quand il dit de la mer "Elle croît sans chiffres ni figures"⁸ comment ne pas penser que figure signifie chiffre en anglais! Mais ailleurs le mot signifie figure de proue. Dans le cas de "chante tout bas l'Alienne"⁹, l'hésitation n'est pas possible: il s'agit de la traduction d'étranger en anglais même s'il a une lointaine origine romane; mais cette consonnance si latine l'adapte parfaitement au français.

Parfois l'on hésite sur le sens d'un mot. Faut-il prendre sentence dans son sens anglais ou français, surtout que la traduction est si proche dans le texte?

O Pluies! lavez au coeur 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.¹⁰

Ce n'est pas le seul cas où l'on trouve deux mots français proches mais dont l'un est la traduction anglaise de l'autre. "Dieux proches, dieux sanglants, faces peintes

8 A p. 305.

9 E p. 226.

10 E p. 207.

et closes!"¹¹ Comment ne pas rapprocher close de proche? Curieux effets d'associations au moment où Perse vivait dans l'ambiance de la langue anglaise. Une fois n'hésite-t-il pas à employer starling à la place d'étourneau! Peut-être le mot est-il plus sonore?

Autre cas de l'influence de l'anglais, l'usage du mot salace que l'on rencontre trois fois. Les dictionnaires actuels ne signalent pas le mot mais salacious est assez employé en anglais dans le sens de lascif, lubrique.⁽¹⁾

Mais l'influence du vocabulaire espagnol est beaucoup plus importante. Elle fournit même certaines images par substitution. Le poète n'écrit-il pas "Muette l'Ande sur mon toit"¹² pour parler de la crête du toit? Anda en hispano-américain signifie la fin du monde. Le mot mesa (table) est employé dans son sens géographique de plateau. "Les cavaliers sur les mesas, foulant la poterie des morts"¹³ ou "Jadis des hommes de haut site, la face peinte d'ocre rouge sur leurs mesas d'argile, nous ont dansé sans gestes danse immobile de l'aigle?"¹⁴ Mais le mot table

(1) J'ai trouvé le sens chez Roger Callois (op. cit., p. 192) et dans les dictionnaires anglais. Hatzfeld et Darmesteter ne le signalent pas.

11 E p. 230.

12 E p. 193.

13 V p. 60.

14 C p. 336.

qui en français n'a pas ce double sens est employé par analogie avec l'usage espagnol, "(et c'est sur un éperon de pierre gris-bleu, ou sur la haute table de grès rouge)." ¹⁵ Ailleurs le poète écrit, " ... Je me souviens d'un lieu de pierre - très haute table de ce monde où le vent traîne le soc de son aile de fer." ¹⁶ A la page suivante il parle de "la table la plus proche de la mer" ¹⁷, et le mot est suivi d'une autre table dans un autre sens, "invitée à ma table de plein air." ¹⁸ Il y a donc, dans certains cas, transfert en français de la métaphore morte espagnole. Alors le sens s'étend aux "tables de l'espace" ¹⁹, à "la table des eaux libres" ²⁰, expression qui revient en plusieurs endroits. Ensuite, s'élevant à un plus haut niveau d'abstraction, dans un sens poétique, afin de suggérer un métatexte Perse parlera des "tables d'outre-mer" ²¹, ou des "tables sous-marines" ²². Evidemment le sens ordinaire ou celui des tables de la loi coexiste à ces divers sens.

15 E p. 181.

16 V p. 96.

17 V p. 98.

18 V p. 98.

19 AB p. 145.

20 V p. 49.

21 A p. 161.

22 A p. 235.

L'usage du mot robe est encore un cas où l'influence de l'espagnol est apparent. Ropa signifie simplement vêtement et chez Perse dans trois cas sur vingt-trois, robe a ce sens. Dans Anabase, le poète dit de lui-même chef d'une expédition, "En robe pure parmi vous."²³ Dans un passage d'Amers on peut lire "Celle que les vieux Pilotes en robe de peau blanche"²⁴, et dans Chronique "Et vous vos grands Aînés, dans vos robes rigides."²⁵ Encore ici l'usage du mot a une portée poétique car très souvent robe sert de métaphore pour désigner le langage, celui-ci étant le revêtement de l'idée comme l'avait déjà fait remarquer Aristote dans sa Rhétorique. "Et la grande robe prosodique dont nous nous revêtons"²⁶. Alors la robe de ces guides pendant les voyages pourrait bien être celle du langage poétique et le sens propre se double d'une possibilité d'interprétation allégorique.

Le mot aigue est du vieux français. Fut-il suggéré à Perse par sa ressemblance avec l'espagnol agua dans ce passage "Tu m'es la transparence d'aigue du réveil?"²⁷

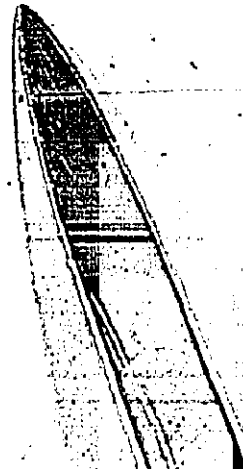
23 AB p. 129.

24 A p. 162.

25 C p. 325.

26 A p. 308.

27 A p. 258.



Mais Perse utilise bien d'autres mots espagnols. "O présides sous l'eau verte!"²⁸ Le mot est employé par Claudel dans Le Soulier de satin dans le sens propre de place forte. Dans Vents on parle de sierras, dans Amers et Anabase de capitainerie, mot employé encore dans les pays ibériques pour la direction du port.

L'usage du mot cuir dénote encore l'influence espagnole. Piel signifie à la fois cuir et peau, ce qui permet des équivoques poétiques utilisés^e par les poètes et qui sont difficilement traduisibles en français. Mais Perse emploie le mot cuir dans le sens de peau, "Le faucon du désir tire sur ses liens de cuir."²⁹

Parfois aussi un usage grammatical vieux français mais dont une tournure analogue est restée vivante en espagnol subsiste sans doute par une contamination des deux langues. "Ceux-là qui furent se croiser aux grandes Indes atlantiques"³⁰. En français moins littéraire on aurait eu qui allèrent se croiser mais l'on songe à l'espagnol fuieron.

Tous ces indices montrent que la connaissance de la langue et de la civilisation espagnoles a orienté Perse

28 E p. 178.

29 A p. 234.

30 E p. 187.

vers l'usage de certains mots et de certaines images. Dans l'ensemble cet apport n'est pas considérable mais il reste un élément de l'éclairage culturel de l'oeuvre.

Quelques mots proviennent de la culture grecque.

L'hydre signifie mer comme dans Le Cimetière marin de Valéry sans perdre sa connotation de renaissance. "Une même vague par le monde, une même vague parmi nous, haussant, roulant l'hydre amoureuse de sa force"³¹ Dans ce passage hydre est doublé métaphoriquement par vague qui est une image des mouvements de l'amour. Le texte doit se lire sur deux plans. Nous rencontrons aussi les mots tétrarque, navarque. On lit, "un sûr séjour entre des toiles enthousiastes."³² Ici encore le procédé suscite une double lecture, $\epsilon\nu\theta\upsilon\sigma\iota\alpha\zeta\omega$ signifie être inspiré par les dieux et ainsi tout le texte prend une allure symbolique.

Mathématique doit aussi être pris dans le sens grec de science ou de savoir dans ces mots, les "clairières en feu de la Mathématique."³³

Mais les mots d'origine grecque sont plutôt rares. Perse préfère emprunter des sens à la langue mère.

31 A p. 276.

32 EL p. 17.

33 A p. 291.

Tous les critiques ont fait remarquer l'usage des mots dans leur sens latin ou dans leur sens étymologique. Perse lui-même admet la chose. Pour lui ce n'est que l'expression, par l'écriture, d'un retour vers l'origine, qui n'est qu'un retour à la vérité, το ἔτυμον n'étant en grec que le sens vrai.

Ceci provoque une impression d'obscurité au moins d'ambiguïté favorable aux interprétations poétiques. L'usage du mot est philologiquement exact mais il ne l'est plus selon l'usage contemporain. Mais le double sens légitime deux lectures, l'une réaliste et l'autre poétique, ce qui est le fondement même de la conception de l'art persien. La prise de conscience du texte exige alors une connaissance érudite et si l'écrit produit à tous l'impression désirée, son intelligence ne peut être obtenue que par des recherches élaborées.

Prenons ce texte:

Et la vésication de l'âme sur sa langue
comme une intempérie,
Le goût poreux de l'âme, sur sa langue,
comme une piastre d'argile....³⁴

Vésication est français, c'est un terme médical qui a le sens d'inflammation et qui est d'origine savante. L'âme irritée invite le poète à parler. Le mot intempérie

n'est plus usité sauf en ce qui concerne le temps. Mais il reste associé à temper anglais, le caractère. Le sens d'intemperies en latin est excessif, immodéré, capricieux, sens qui existait encore au XVII^{ème} siècle. A l'origine piastre signifiait emplâtre. Le poète parle donc de la difficulté d'exprimer ce que l'âme lui dicterait. Ce langage est exact, il n'est pas usuel, il est une véritable recreation qui exige une adaptation constante et lorsque les mots ne peuvent être pris dans leur sens commun, nous sommes orientés vers l'interprétation étymologique ou vieillie. Une connaissance de l'histoire de la langue et du latin devient indispensable. Une épaisseur temporelle s'ajoute alors à l'expérience poétique. Ce langage est sans âge, il nous fait remonter, selon l'expression de Proust, dans "les gisements de mon sol profond", dans le souvenir collectif et il devient une véritable exploration de la mémoire antérieure. S'agirait-il d'une application de l'esthétique proustienne?

Nous pourrions aligner les mots qui sont employés dans le sens latin: peregrin, pélagien, gravide, ambulations, gravité, impôt, orante, aggraver, taciturne, transgresseur, vêpres. Il suffira de prendre quelques exemples pour montrer comment ces anachronismes sémantiques poétisent le texte non seulement par une rareté qui rehausse l'expression mais, par les possibilités significatives de

l'ambiguïté, par la manière dont un terme abstrait est rendu au sens concret dont il dérive.

"L'homme païsse son ombre sur les versants de grande transhumance!..."³⁵ montre comment transhumance doit être pris dans le sens d'un dépassement de la condition humaine. On ne peut prendre le mot dans le sens d'un simple déplacement. Toutefois la phrase peut avoir un sens très concret. Mais dans l'image les "grandes ombres bleu de Mai, qui mènent en silence la transhumance du ciel sur terre..."³⁶ et qui décrit la mouvance dans la plaine des ombres des nuages, le mot transhumance a son sens propre de trans humus. Il n'a plus rien d'abstrait par son intégration à l'observation.

Dans les passages, "où midi émetteur de cymbales troue l'ardeur de son puits..."³⁷ et "Et quand l'ardeur eut délaissé les cendres fraternelles"³⁸, le mot ardeur perd aussi son sens abstrait pour retrouver l'aspect concret de ardere. Chez Perse, lent peut signifier indolent, éduquer, conduire hors de. Le glissement se fait par lui-même car seul il intègre le mot au contexte.

35 V p. 61.

36 C p. 339.

37 EL p. 52.

38 GR p. 108.

Cette rééducation linguistique transforme la réalité elle-même, elle rajeunit - c'est quasi un paradoxe - la langue pour nous révéler le visage inconnu de la parole. Ainsi aile signifie souvent côté dans le sens de ala, vêpres remplace soir, la luxure come luxus évoque la splendeur, "La mer, entre les îles, est rose de luxure."³⁹ Ce qui ne prive pas le mot de tout sens actuel.

Ainsi Perse, selon le mot de Mallarmé, redonne un sens nouveau aux mots de la tribu qui n'est d'ailleurs que le sens ancien avant les historiques dérivations sémantiques. Cette tendance philologique se manifeste dès les oeuvres de jeunesse. L'auteur ne parlait-il pas dans Eloges d'un vieux faubert exténué⁴⁰ dans le sens de extenuus, aminci?

Labour est parfois pris au sens latin de labor - ou au sens anglais - de travail, ou celui de sillon, lui-même métaphorique: "et ces tributs de Vierges cheminant dans les labours de l'hymne."⁴¹ Mais le contexte en fait un terme ambigu. On peut s'imaginer jusqu'où peut amener cette tendance si l'on songe que le mot lune signifie croissant, courbe, arc, notion qui n'était plus même sentie en latin.

39 EL p. 56.

40 EL p. 38.

41 A p. 140.

Cette phrase est caractéristique, "à tant de lunes exténuées que nous jetions, du haut des caps, au vol des mouettes stercoraires."⁴² Il faut traduire lunes exténuées par croissants amincis dont on nourrissait les mouettes!

Evidemment on peut se demander si une telle poésie peut finalement être efficace: un lecteur qui ne possède ni la science de Perse, ni sa tournure d'esprit peut-il saisir tout ce texte? Les difficultés frisent le jeu de mots et même la complaisance, ce qui n'ôte rien au mérite de ses réussites poétiques où le sens est plus apparent comme "l'aube verte s'élucide au sein des eaux mystérieuses."⁴³

Atteignons-nous là encore une contradiction? Cette poésie qui doit, pour reprendre une expression chère à Novalis et aux mystiques, nous révéler notre nuit antérieure, nous faire atteindre les profondeurs inconscientes, est en fait un produit culturel qui par l'aspect érudit de l'usage du vocabulaire dément son aspect spontané manifesté par la fréquente redondance de mots assez simples. Que vaut cette maïeutique - la poésie de Perse veut en être une - si le vocabulaire qui remonte aux sources n'est plus senti comme le poète le voudrait sans une formation appropriée?

⁴² A p. 268.

⁴³ EL p. 64.

Nous touchons ici un point délicat et problématique du langage poétique de Perse: le besoin de se servir d'une culture, d'une connaissance savante à laquelle il ne croit plus pour la dépasser et atteindre la connaissance inconsciente, quasi mystique, de l'outre-science.

8. Conclusions.

Ce regard sur le vocabulaire de Perse peut nous suggérer un grand nombre d'hypothèses provisoires et fécondes si la recherche s'effectue avec précaution et sans s'éloigner du texte.

Déjà certains traits du tempérament de Perse et de la signification esthétique de l'oeuvre se dessinent. Le vocabulaire est très fréquent ou très rare. Cette grande concentration et grande dispersion est une caractéristique de l'oeuvre: une fixation sur l'objet de l'admiration et un travail d'érudit sur le texte. Aspects sans doute contradictoires mais qui sont résolus dans une complémentarité. Or, ces deux aspects opposés et très accentués équilibrent le texte, l'un lui donne son unité, l'autre sa complexité. Dépourvu d'un des deux aspects le texte se désintégrerait ou apparaîtrait trop simple.

Ces deux extrêmes montrent comment Perse a uni une émotivité presque obsessionnelle à une intellectualité très poussée.

Ces deux aspects mis en évidence par les listes de fréquence se retrouvent ailleurs. La première et la seconde personne, l'usage des subjonctifs et des impératifs sont dans la ligne de la subjectivité, le nominalisme est plutôt intellectuel.

L'étude des champs sémantiques privilégiés nous montrait un intérêt pour la nature autant par l'admiration du spectacle qu'elle offre que par l'insistance sur la sensation. Elle provoque une curiosité que l'on retrouve dans le vocabulaire de la botanique et de la géologie.

D'autre part, le vocabulaire abstrait révèle une soif de connaissances et un attrait des valeurs hautaines.

Le vide se trouve plutôt du côté du vocabulaire de la ville, de la civilisation moderne, du contact humain individuel et fraternel.

Les fonctions mettent en évidence le caractère concret et spatial de cette poésie tandis que l'usage étymologique des mots et la science philologique donnent à la langue la dimension temporelle d'un retour aux sources. Ils occasionnent aussi une ouverture vers le haut par l'ambiguïté de ces usages. Déjà la création d'un métatexte s'annonce par l'utilisation volontaire d'une certaine obscurité.

La statistique nous a permis de déceler des constantes et des variables. La plus importante de ces

dernières est le passage du je au nous. Le poète très personnel au début prend conscience de son rôle social d'intermédiaire entre l'humanité et le mystère. Il devient un célébrant. L'augmentation des haut, grand et très dévoile également une accentuation d'une aspiration à la supériorité.

Au point de vue méthodologique, ce travail nous a montré qu'on pouvait difficilement parler du style d'un auteur. Celui-ci comprenait des constantes et des variables. La proportion des espèces était un élément permanent, l'usage des temps variait. Mais le fait le plus important que nous avons constaté était que toute variation stylistique pouvait s'expliquer par des situations thématiques. Les deux sont donc indissociables et l'on se demande jusqu'à quel point on pourrait par l'une atteindre l'autre. On peut ainsi également remarquer que tout style est une rencontre d'une personnalité et d'un sujet. Ces deux variables de l'équation stylistique sont à considérer. Evidemment comment parler alors du style d'un auteur si aux traits habituels de sa langue s'en ajoutent d'autres qui dépendent de sa réaction devant un sujet.

Sur le point très controversé de l'utilisation des statistiques dans les études littéraires, nous avons pu constater que celle-ci était féconde et insuffisante. L'exactitude de ces listes n'est qu'apparente. Très utiles

si on est constamment attaché au texte pour vérifier toutes les hypothèses qu'elles suggèrent, elles peuvent être désastreuses si on se laisse entraîner à prendre leurs données pour des conclusions.

1483/2
41

LE LANGAGE POETIQUE DE SAINT-JOHN PERSE

par Pierre-M. van Rутten

Thèse présentée à la Faculté des Arts
de l'Université d'Ottawa en vue de
l'obtention du Ph.D.

Ottawa, Canada, 1969

Notes et Documents.

Note no 1

Nous avons obtenu deux outils de travail remarquables qui nous ont permis d'étudier le vocabulaire de Perse.

Monsieur Roger Little, professeur à l'Université de Southampton (G.-B.) nous a transmis son Word Index of the Complete Poetry and Prose of Saint-John Perse compilé à la main. Grâce à l'obligeance du professeur Bertrand Augst, Ph.D., professeur à l'Université de Californie (Berkeley), nous avons pu obtenir la concordance des oeuvres poétiques et des relevés statistiques de vocabulaire effectués par ordinateurs. Avec ce document, nous avons eu à notre disposition une source de renseignements stylistiques qui sont impossibles à obtenir autrement.

C'est sans doute l'occasion de dire un mot de la valeur relative de ces deux documents. Nous avons traité des questions de vocabulaire à l'aide de l'index de Monsieur R. Little. Ce travail présentait certains avantages. Les limites des signes des ordinateurs ne permettent pas de distinguer mais de maïs, à de a, là de la, la porte de il porte, le livre de il livre. Les statistiques sont donc faussées dans une certaine proportion et il faut faire un nouveau triage sur la concordance. L'index de Monsieur

Little tient compte de ces différences, des diverses formes des verbes, des formes variables d'un adjectif, tandis que l'ordinateur de Berkeley place à des fréquences différentes grand, grands, grandes, grande, ce qui fausse l'importance d'un thème. Certains regroupements ont dû être faits à la main.

D'autre part, les ordinateurs ont des possibilités de calcul irréalisables autrement. Nous avons pu obtenir le nombre d'occurrences d'un mot dans chaque oeuvre en ordre alphabétique d'abord, en ordre décroissant ensuite, ainsi que la division de chaque fréquence par le nombre total de mots, ce qui nous donne une proportion constante, une fréquence relative et de cette manière nous avons pu repérer les constantes et les variables stylistiques et thématiques.

L'index manuel a un inconvénient. Il omet les articles, les pronoms, certaines conjonctions. Ces indices sont indispensables pour une étude stylistique puisqu'ils peuvent nous révéler la proportion de singuliers et de pluriels, de compléments circonstanciels, et l'aspect logique du texte. Si donc l'index de Monsieur Little est plus sûr au point de vue thématique, le travail des ordinateurs, qui peut être amélioré, est plus utile pour la stylistique.

Notons aussi que l'index contient le vocabulaire d'Oiseaux et de l'oeuvre en prose qui ne se trouve pas dans les concordances.

Note no 2

Le tableau no 2 qui se base sur l'index de vocabulaire de Monsieur Little, indique le nombre de mots jusqu'à une certaine fréquence indiquée dans une colonne. Nous avons relevé le nombre total des mots forts ainsi que le nombre de mots différents relevés jusqu'à une certaine fréquence et la proportion du texte couvert par ceux-ci. Lorsque nous avons été jusqu'à la fréquence deux, le reliquat est fait d'hapax legomenon. On voit que dans les petites oeuvres ceux-ci couvrent une grande proportion du texte.

Note no 3

Pour éviter des équivoques nous préférons utiliser le mot forme pour parler des données des ordinateurs de Berkeley puisqu'ils donnent toutes les variantes d'un mot. Mot convient mieux aux compilations de l'index de M. Roger Little. Le nombre de formes d'une oeuvre est donc supérieur au nombre de mots de son lexique.

Les ordinateurs, en effet, mettent sous des rubriques différentes les diverses catégories d'un mot: nombre, genre, temps, mode, etc.

Nous employons les termes mot-fort et mot-outil dans le sens de Guiraud tout en leur préférant l'appellation mot lexical ou mot grammatical qui nous paraît plus adéquate.

Note no 4

Les recherches que nous avons faites nous permettent de mettre en doute la loi de Zipf: "le produit du rang par la fréquence est constant."

Nous avons fait le calcul pour les textes de Valéry, Baudelaire, Saint-John Perse (tableaux no 6, 7, 8). On se trouve au contraire devant des courbes très régulières et différentes. Cette courbe semble donc une caractéristique du style et des études pourraient être poursuivies en ce sens. Il ne faut cependant pas perdre de vue que la dispersion sémantique d'un vocabulaire est une caractéristique bien plus importante que le produit du rang par la fréquence.

Note no 5

Un des problèmes posés par les index et les concordances faites par ordinateurs est de réduire le nombre de formes différentes au nombre de mots différents. Par une série de tests effectués sur plusieurs milliers de mots, on a pu constater que le nombre de formes différentes étaient,

selon le cas, de 15 à 25% plus élevé que le nombre de mots différents.. Mais les statistiques dont nous disposions ne nous permettaient pas d'établir le nombre total de mots différents et d'hapax de l'oeuvre entière. Cependant nous avons une approximation du nombre de mots forts différents par l'index de R. Little. Il serait de 7.220, avec un coefficient d'erreurs possibles très faible.

Note no 6.

Le tableau no 13 dessiné d'après les données du tableau no 1 nous permet de constater qu'un grand nombre de mots du lexique ne se présente qu'une fois mais que ceux qui se présentent plusieurs fois occupent la plus grande partie du texte. Ceci confirme la concentration et la dispersion des textes de Perse.

D'autre part, il semble que le rapport entre ces courbes reste constant. Une étude pourrait être entreprise en ce sens.

Note no 7

Ce phénomène est sans doute lié à la manière dont Saint-John Perse travaille ses textes. Le renseignement nous fut fourni par Monsieur Roger Little de l'Université de Southampton (Grande-Bretagne) qui le tient du poète.

Saint-John Perse écrirait une phrase qui lui vient à l'esprit, puis en dessous, toutes les variantes qui lui sont suggérées.

Ensuite, vient le choix d'un texte continu, selon une seule ou plusieurs de ces variantes, et la composition du texte définitif. De là proviendrait la répétition de phrases très semblables que l'on trouve à divers endroits de la poésie de Perse. Parfois au début ou à la fin d'une oeuvre des phrases se répètent avec de faibles variations mais dans des séquences différentes. Ces textes ont sans doute été composés à la même époque. Au moment de la rédaction et de la mise en ordre du texte ces fragments furent séparés.

Saint-John Perse m'a personnellement déclaré qu'il ne publiait peut-être que le cinquième de son manuscrit, "On s'explique ainsi, disait-il, le manque de continuité de certains textes."

Note no 8

Je signale que des études de psycholinguistique sur la répartition des espèces ont été faites par Border. On y voit que les genres les plus vivants, théâtre, plaidoyers, ont le style le plus verbal. Le style le

plus nominal serait celui de la publicité et des thèses de doctorat.

cfr. Border David P., The Adjective-Verb Quotient; a Contribution to the Psychology of Language, dans The Psychological Record, III (1940) pp. 309-343.

Cité par Louis T. Milic, A Quantitative Approach to the Style of Jonathan Swift, Mouton, La Haye, 1967, p. 200 à 203.

Note no 9

Evidemment il faut manier cette affirmation avec prudence car la valeur d'un mot dépend aussi du genre de critique que l'on veut faire. Une critique thématique, psychologique ou stylistique n'accorde pas la même importance au même fait.

Au point de vue stylistique l'écart entre la partie consciente et inconsciente de la langue, entre les objets choisis comme thèmes et les préférences latentes peut nous intéresser.

Note no 10

Ces relevés permettent d'établir des fiches de ce type dont voici un exemple concernant les

(Eloges)	EL	110	0,0198
(Gloire des Rois)	GR	54	0,0201
(Anabase)	AB	188	0,0337
(Exil)	E	208	0,0233
(Vents)	V	377	0,0232
(Amers)	A	486	0,0187
(Chronique)	C	57	0,0169

La première colonne de chiffres donne la fréquence absolue, la seconde la fréquence relative, la seule qui soit d'un intérêt stylistique.

Au lieu de reproduire ces tableaux, nous avons préféré reproduire un certain nombre de croquis qui visualisent mieux les variations stylistiques.

Tableau no 1

Etendue du vocabulaire et du lexique des oeuvres de
Saint-John Perse:

	A <u>Nombre de mots</u>	B <u>Formes différentes</u>	<u>Rapport B/A</u>	<u>Formes uniques</u>
Eloges	5.567	1.691	0,3038	1.153
Gloire des Rois	2.680	928	0,3463	639
Anabase	5.578	1.596	0,2861	1.081
Exil	8.938	2.282	0,2553	1.555
Vents	16.253	3.853	0,2370	2.458
Amers	26.038	4.866	0,1869	2.789
Chronique	3.373	1.091	0,3235	761
	68.427			

(d'après les ordinateurs de Berkeley)

Remarques:

1) On peut observer le grand nombre des hapax par rapport au lexique. Mais ceux-ci ne couvrent que de 10 à 25% du texte selon sa longueur.

2) Dans Les Fleurs du mal pour 30.705 mots nous avons 6.062 formes différentes. Ce lexique serait donc légèrement plus riche que celui de Saint-John Perse.

Tableau no 2

Statistique du vocabulaire relevé dans
l'oeuvre poétique de Saint-John Perse

<u>Oeuvre</u>	<u>Nombre de mots forts</u>	<u>Fréquence relevée</u>	<u>Nombre de mots relevés</u>	<u>Nombre de mots diffé- rents</u>	<u>% du texte concerné</u>
Ecrit s.l.p.	165	2	20	9	12,1 %
P.F. Enfance	911	2	373	120	41 %
Eloges	1.558	2	670	202	43 %
Images à Cru.	721	2	257	92	35,6 %
La Gloire d.R.	1.370	2	692	199	50,5 %
Anabase	2.908	2	1.746	391	59,4 %
Exil	1.760	2	864	215	49 %
Pluies	1.420	2	700	166	49,3 %
Neiges	800	2	406	115	50,8 %
Poème à l'E.	710	2	302	87	42,6 %
Vents	8.830	4	4.249	404	48,1 %
Amers	13.020	5	7.278	512	55,6 %
Chronique	1.850	2	943	220	50,9 %
Oiseaux	2.000	2	903	216	46,2 %
TOTAL	38.023	15	18.117	422	47,6 %

Tableau no 3

Richesse de vocabulaire de certaines
oeuvres de la littérature française
selon divers critères

1) Mots différents proclitiques compris.

	<u>Mots du texte</u>	<u>Mots différents</u>
Illuminations	8.215	2.239
Une saison en Enfer	7.225	1.855
Rimbaud.. Oeuvres Comp.	30.000.	4.420
Phèdre	14.217	1.653
Le Cid	16.424	1.536

2) Formes différentes

	<u>Mots du texte</u>	<u>Formes différentes</u>
Amers	26.038	4.866
Exil	8.938	2.282
Les Fleurs du mal	30.705	6.062

3) Mots forts

	<u>Mots forts du texte</u>	<u>Mots forts différents</u>
La Jeune Parque	2.050	1.157
Fragment du Narcisse	1.250	675
Le cimetière marin	511	364
Les Fleurs du Mal	16.500	4.000
Anabase	2.908	1.553
Pour fêter une enf.	911	658
La Gloire des Rois	1.370	877

Tableau no 4

Liste décroissante des fréquences du vocabulaire
de l'oeuvre poétique de Saint-John Perse

R	F	R	F	R	F
1 grand	628	40 amour	81	78 heure	55
2 mer	541	pur	81	naître	55
3 homme	384	42 aller	80	80 rive	54
4 haut	228	43 feu	79	rose(n)	54
5 encore	224	44 mort(n)	78	82 choir	53
6 terre	212	45 aile	76	cri	53
7 eau	190	bête(n)	76	route	53
8 femme	181	front	76	85 chambre	51
9 soir	179	ville	76	86 mort(a)	50
10 songe	163	49 bas	75	seuil	50
11 chose	161	prendre	75	88 aube	49
12 pierre	156	51 temps	73	maître	49
13 faire	145	52 même	72	vaste	49
14 nuit	139	seul	72	91 vif	48
dire	139	long	72	fond	48
16 autre	119	55 âge	71	fer	48
17 noir	115	56 pas	70	94 corps	47
18 vent	114	57 arbre	69	force	47
19 fille	113	porter	69	96 grâce	46
20 jour	112	59 chant	68	97 fort	45
nouveau	112	sable	68	parler	45
22 monde	111	61 se laver	67	table	45
23 or	110	62 souffle	65	100 dernier	44
24 dieu	109	63 nu	64	entre	44
25 voir	108	vieux	64	esprit	44
ciel	108	vivre	64	foule	44
27 vert	107	66 chanter	61	104 lever(v)	43
28 main	105	couleur	61	nom	43
29 beau	95	peuple	61	passer	43
30 coeur	94	69 lit	60	pluie	43
31 se tenir	92	porte	60	108 aimer	42
32 oiseau	91	71 au loin	57	lèvre	42
33 oeil	89	ombre	57	pays	42
34 lieu	87	rouge	57	vaisseau	42
savoir	87	74 feuille	56	112 bouche	41
36 blanc	86	goût	56	fraicheur	41
venir	86	s'ouvrir	56	immense	41
38 face	85	sel	56	naissance	41
39 âme	83				

R	F	R	F	R	F
116	s'en aller 40	164	astres 33		argile 27
	descendre 40		falloir 33		épouse 27
	douceur 40		se mettre 33		flamme 27
	fleuve 40		bras 33		fumée 27
	plein 40		donner 33		mesure 27
	tirer 40		mieux 33		mur 27
	vin 40		mot 33		palme 27
123	entendre 39		vol 33		peu 27
	fête 39	172	deux 32		robe 27
	honneur 39		frais(a) 32		vivant(n) 27
	lointain 39		grève 32	221	cheval 26
	soudain 39		hiver 32		clos 26
	tête 39		oeuvre 32		été 26
129	être(n) 38		Ouest 32		faveur 26
	fruit 38		poème 32		flanc 26
	libre 38		source 32		fleur 26
	mémoire 38	180	bronze 31		gens 26
	orage 38		masque 31		hauteur 26
	poète 38		rose(a) 31		hors 26
	premier 38		visage 31		houle 26
136	amante 37		voie 31		humain 26
	bois 37	185	alliance 30		laisser 26
	courir 37		arme 30		se nourrir 26
	lampe 37		désir 30		offrande 26
141	bout 36		langue 30		peindre 26
	divin 36		plume 30		race 26
	loin 36		rêver 30	237	aigle 25
	midi 36		vain 30		écaille 25
	monter 36		vivant(a) 30		se garder 25
	Prince 36	193	connaître 29		instant 25
147	errant 35		éclat 29		ivre 25
	file 35		écume 29		livre 25
	signe 35		enfance 29		mère 25
	en marche 35		étranger(n) 29		mouvement 25
	parfum 35		exil 29		odeur 25
	siècle 35		toile 29		rue 25
153	bleu 34		trop 29		saison 25
	doux 34		vague(n) 29	248	brise 24
	éclair 34	202	bruit 28		brûler 24
	s'élever 34		clair 28		cuiivre 24
	histoire 34		corne 28		large(n) 24
	jaune 34		lait 28		peut-être 24
	se lever 34		voile(la) 28	253	année 23
	matin 34	207	abîme 27		chemin 23
	mener 34		amant 27		délice 23
	Roi 34		an 27		empire 23
	silence 34		s'appeler 27		lourd 23

R	F	R	F	R	F	
	se mêler	23	pâle	20	étrangère(n)	17
	ouvert	23	petit	20	forme	17
	peint	23	présence	20	habiter	17
	part	23	promesse	20	jardin	17
264	sang	23	quête	20	léger	17
	bonheur	22	saint	20	maison	17
	bord	22	soleil	20	navire	17
	chercher	22	se souvenir	20	place	17
	famille	22	suivre	20	point	17
	jeune	22	se taire	20	puissance	17
	langage	22	tendre(v)	20	Reine	17
	lune	22	toujours	20	se reprendre	17
	mal	22	se trouver	20	semence	17
	neuf(a)	22	vrai	20	silencieux	17
	plaisir	22	319 alors	19	splendeur	17
	songer	22	cour	19	usage	17
	tristesse	22	course	19	vêtu	17
276	action	21	désert	19	370 ardent	16
	couche	21	drame	19	bien	16
	croître	21	lance	19	confin	16
	étoile	21	longtemps	19	conque	16
	étroit	21	louer	19	demeure	16
	fin(n)	21	lumière	19	désert(n)	16
	herbe	21	marcher	19	étrange	16
	immortel	21	s'offrir	19	étranger(a)	16
	lumineux	21	port	19	heureux	16
	se perdre	21	rire(n)	19	large(a)	16
	sacré	21	veille	19	loi	16
	sauvage	21	veiller	19	ordre	16
	servante	21	vierge	19	peser	16
	siffler	21	333 cap	18	quartier	16
	toile	21	chaîne	18	royal	16
	se tourner	21	charge	18	sein	16
	voix	21	chiffre	18	texte	16
293	cendre	20	corail	18	trois	16
	côté	20	s'éveiller	18	vouloir	16
	cours	20	façon	18	389 ailleurs	15
	enfant	20	se hâter	18	angle	15
	espace	20	paupière	18	antique	15
	glaive	20	rompre	18	bon	15
	gloire	20	secret	18	cavalier	15
	guerre	20	347 attente	17	céder	15
	image	20	boire	17	clarté	15
	insecte	20	se charger	17	se coucher	15
	linge	20	chaussée	17	cuir	15
	os	20	cime	17	désert(a)	15
	paille	20	doigt	17	entrée	15

R	F
étendue	15
fable	15
fièvre	15
flairer	15
fouler	15
frapper	15
frontière	15
gris	15
hanter	15
ivoire	15
joie	15
lier	15
limite	15
message	15
neige	15
poisson	15
poudre	15
pousser	15
sifflement	15
terrestre	15
violence	15
vision	15
422 voyageur	15

Total 18.117 mots - soit 47% des 38.023 mots forts
de l'oeuvre de Saint-John Perse.

(Cette liste ne contient pas les mots-outils et les
auxiliaires être et avoir.)

Compilé d'après l'Index de M. Roger Little.

Tableau N° 5

Ordre de fréquence des 100 premiers mots
forts chez SAINT JOHN PERSE et BAUDELAIRE

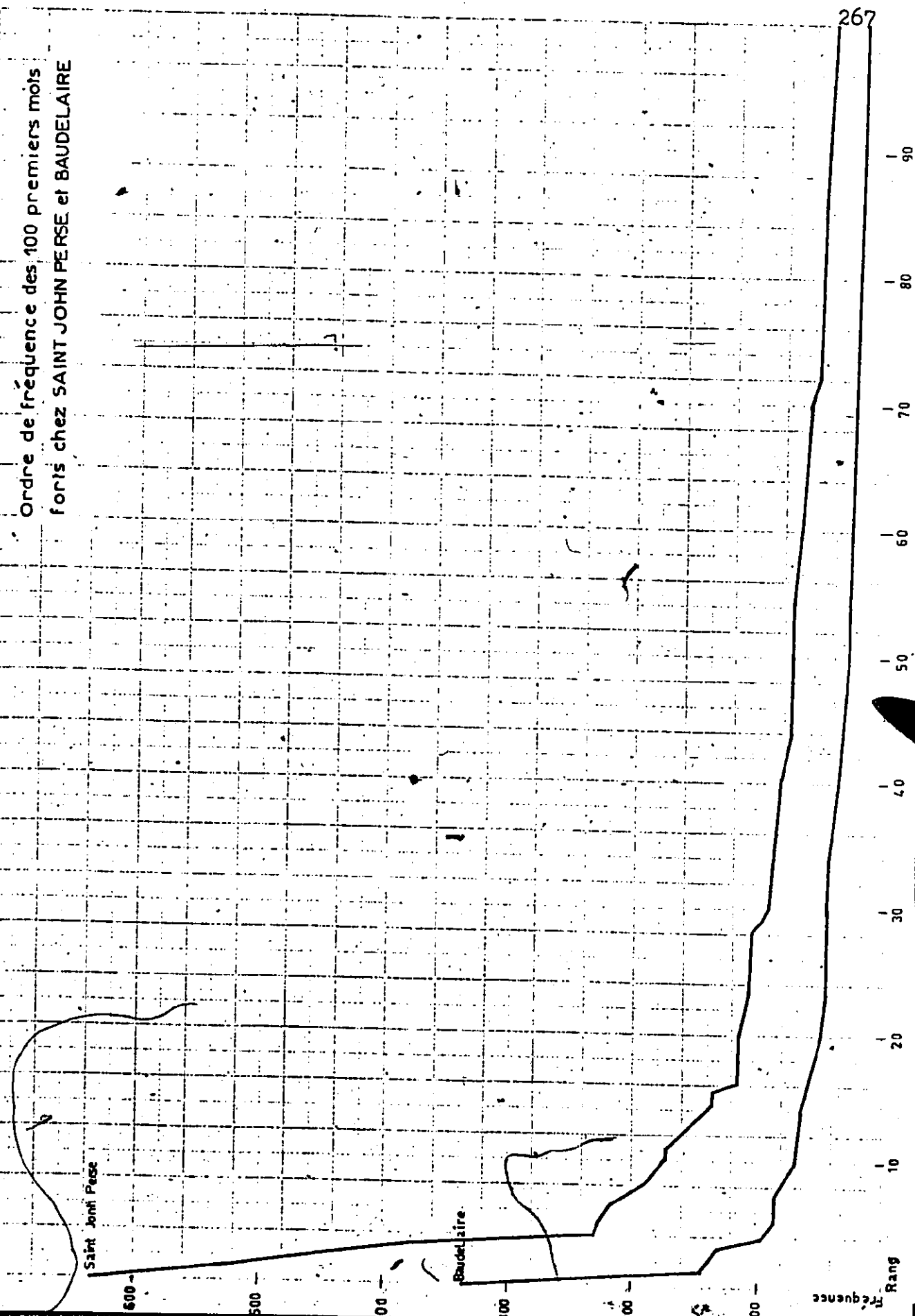


Tableau N°6

Rapport Rang x Fréquence des 50
premiers forts chez SAINT JOHN PERSE

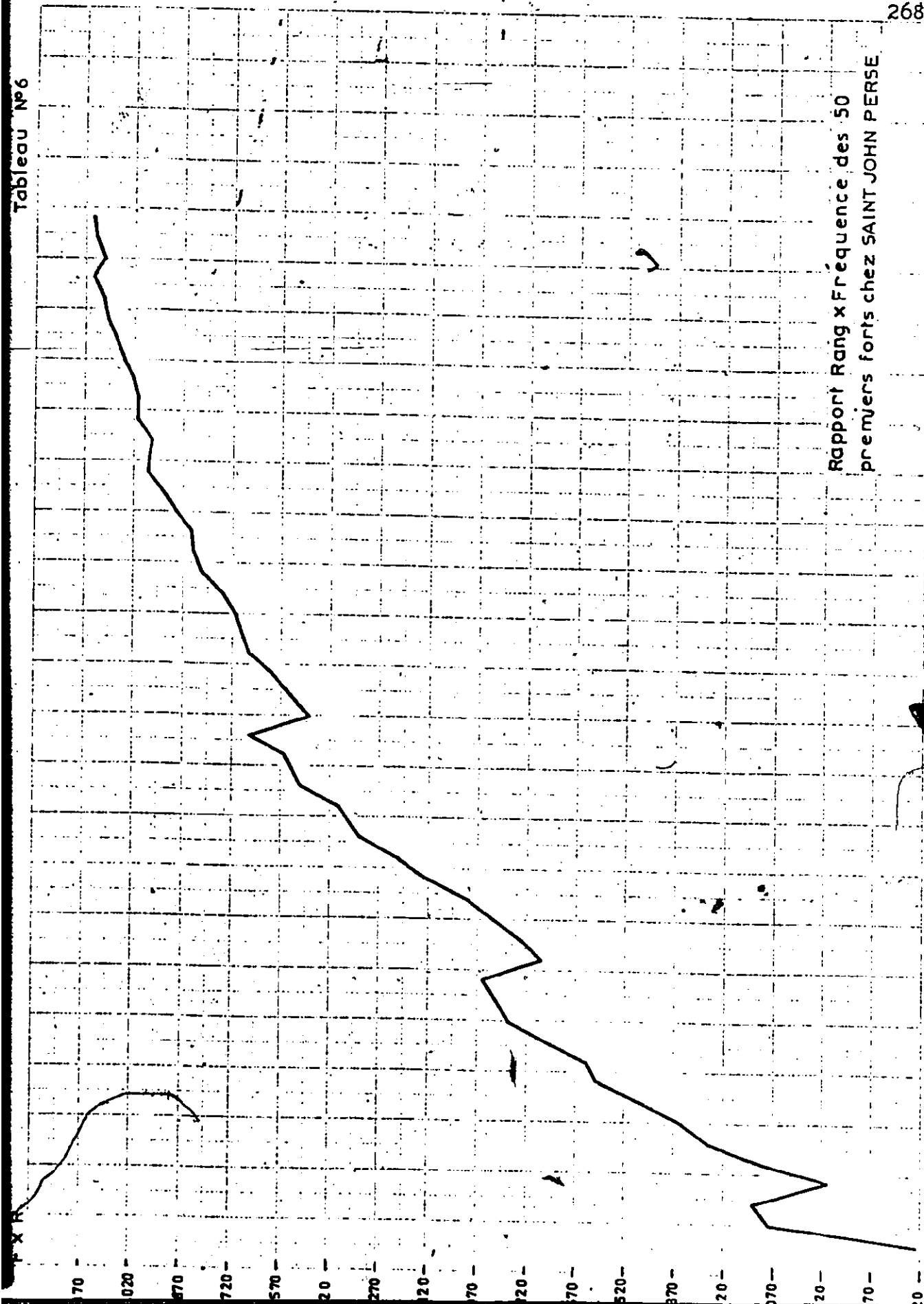


Tableau N°7

Rapport Rang x Fréquence des 36 premiers
mots foris dans la poésie de VALÉRY



F x R

Tableau N° 8

Rapport Rang x Frequence des 50 premiers
mots forts dans "Les fleurs du mal" de

BAUDELAIRE

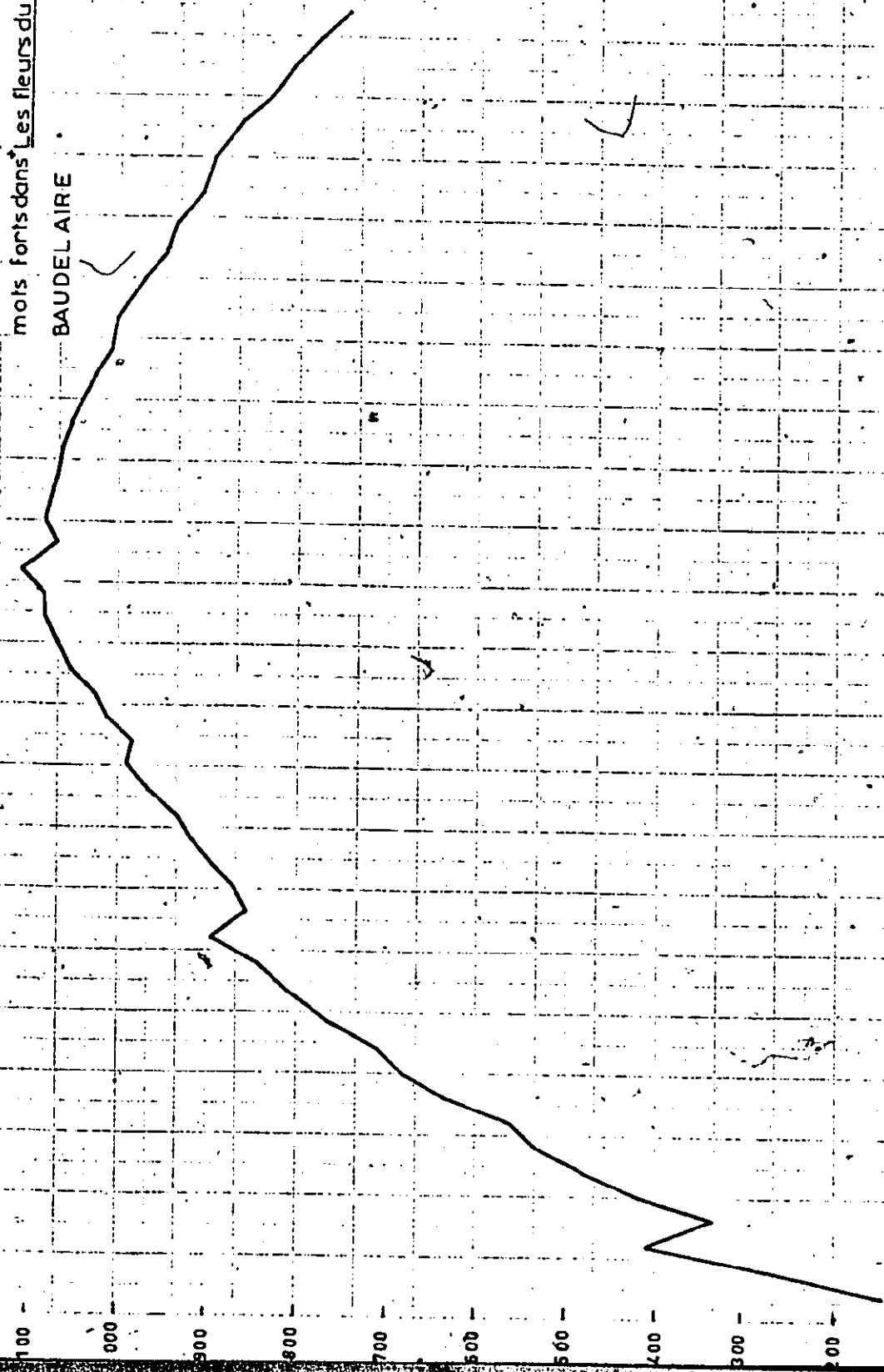


Tableau no 9

Proportion du texte couverte par les mots
les plus fréquents dans l'Oeuvre Poétique
de Saint-John Perse (Oiseaux inclus) et
dans Les Fleurs du mal de Baudelaire

Saint-John Perse

68.427 mots

38.023 mots forts

Baudelaire

30.705 mots

16.500 mots forts

<u>Nombre de mots différents</u>	<u>Nombre total de mots</u>	<u>Proportion</u>	<u>Nombre total de mots</u>	<u>Proportion</u>
1	628	1,6 %	331	2,0 %
10	2.980	7,9 %	962	5,4 %
20	4.243	11,2 %	1.533	9,3 %
50	6.941	19,0 %	2.663	16,1 %
100	10.235	26,9 %	4.054	24,5 %
200	13.345	35,1 %	5.465	34,0 %
300	15.747	41,5 %	6.497	39,4 %
400	17.491	46,0 %	7.164	43,3 %

On peut estimer qu'avec les 500 premiers mots forts
d'une liste de fréquence on couvre approximativement 50%
des mots forts d'un texte.

Tableau no 10

Liste des 30 premiers mots des principales espèces

<u>Noms</u>		<u>Verbes</u>		<u>Adjectifs</u>	
Mer	541	faire	145	grand	628
homme	384	dire	139	haut	228
terre	212	aller	120	autre	119
eau	190	voir	108	noir	115
femme	181	(se) tenir	92	nouveau	112
soir	179	savoir	87	or	110
songe	163	venir	86	vert	107
chose	161	prendre	75	beau	95
pierre	156	porter	69	blanc	86
nuit	139	(se) laver	67	bas	85
vent	114	vivre	64	pur	81
fille	113	chanter	61	même	72
jour	112	(s')ouvrir	56	seul	72
monde	111	naître	55	long	72
dieu	109	parler	45	nu	64
ciel	108	lever	43	vieux	64
main	105	passer	43	rouge	57
cœur	94	aimer	42	mort	50
oiseau	91	descendre	40	vaste	49
oeuil	89	tirer	40	vif	48
lieu	87	entendre	39	fort	45
face	85	courir	37	dernier	44
âme	83	monter	36	immense	41
amour	81	(s')élever	34	plein	40
feu	79	se lever	34	lointain	39
mort	78	mener	34	libre	38
ailé	76	falloir	33	divin	36
bête	76	(se) mettre	33	errant	35
front	76	rêver	30	bleu	34
ville	76	connaître	29	doux	34
	4148		1816		2615

Ordre de fréquence des 30 premiers
noms, verbes et adjectifs chez
SAINT JOHN PERSE

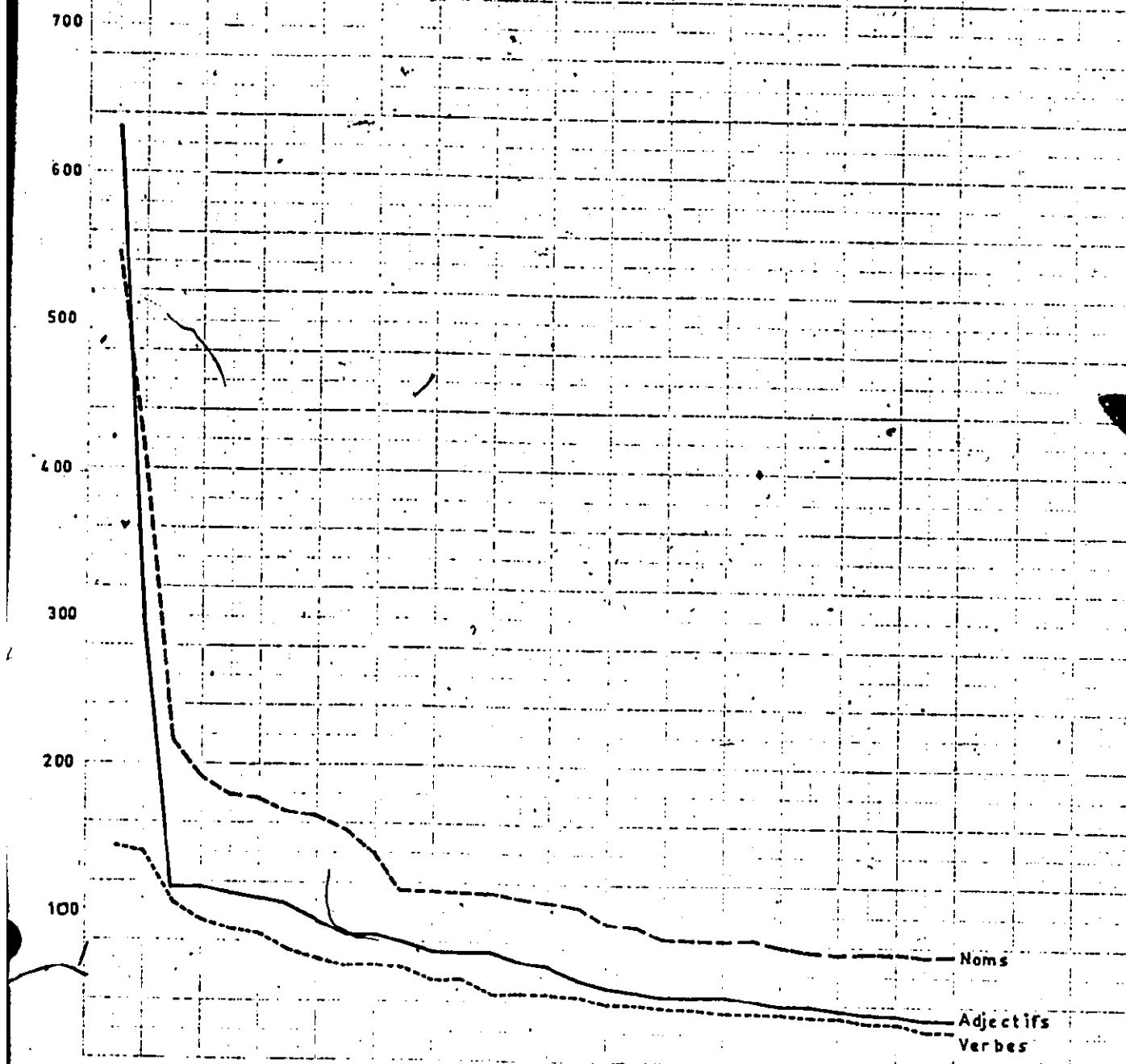


Tableau n° 12

Répartition des espèces chez Saint-John
Perse et dans la langue littéraire
française des XIX et XXème siècles

	<u>Saint-John Perse</u>		<u>Français littéraire</u>	
	<u>Moyenne</u>	<u>Ecart maxima des tests</u>	<u>Moyenne</u>	<u>Ecart maxima des tests</u>
Noms	48,9 %	39,3 à 61,8 %	40,5 %	27 à 51 %
Adjectifs	14,2 %	12,3 à 18,2 %	15,6 %	5 à 25 %
Verbes	20,9 %	12,7 à 25,3 %	25,5 %	17 à 36 %
Adverbes de manière	0,5 %	0 à 3 %	2,2 %	0 à 4 %
Mots circonstanciels	10,5 %	5,5 à 12,3 %	9,2 %	4 à 20 %
Mots logiques	5,7 %	1,8 à 8 %	7 %	1 à 14 %

N. B.

Nous classons parmi les mots circonstanciels les adverbes, prépositions et conjonctions de lieu et de temps, parmi les mots logiques les adverbes, prépositions, conjonctions exprimant la cause, l'effet, le but.

Les tests ont été faits sur des échantillons dont le total donnait plus de 2.000 mots soit le double de ceux dont s'est servi Pierre Guiraud.

Rapport entre le nombre de mots,
le nombre de formes différentes et de
formes uniques dans chaque œuvre
de SAINT JOHN PERSE.

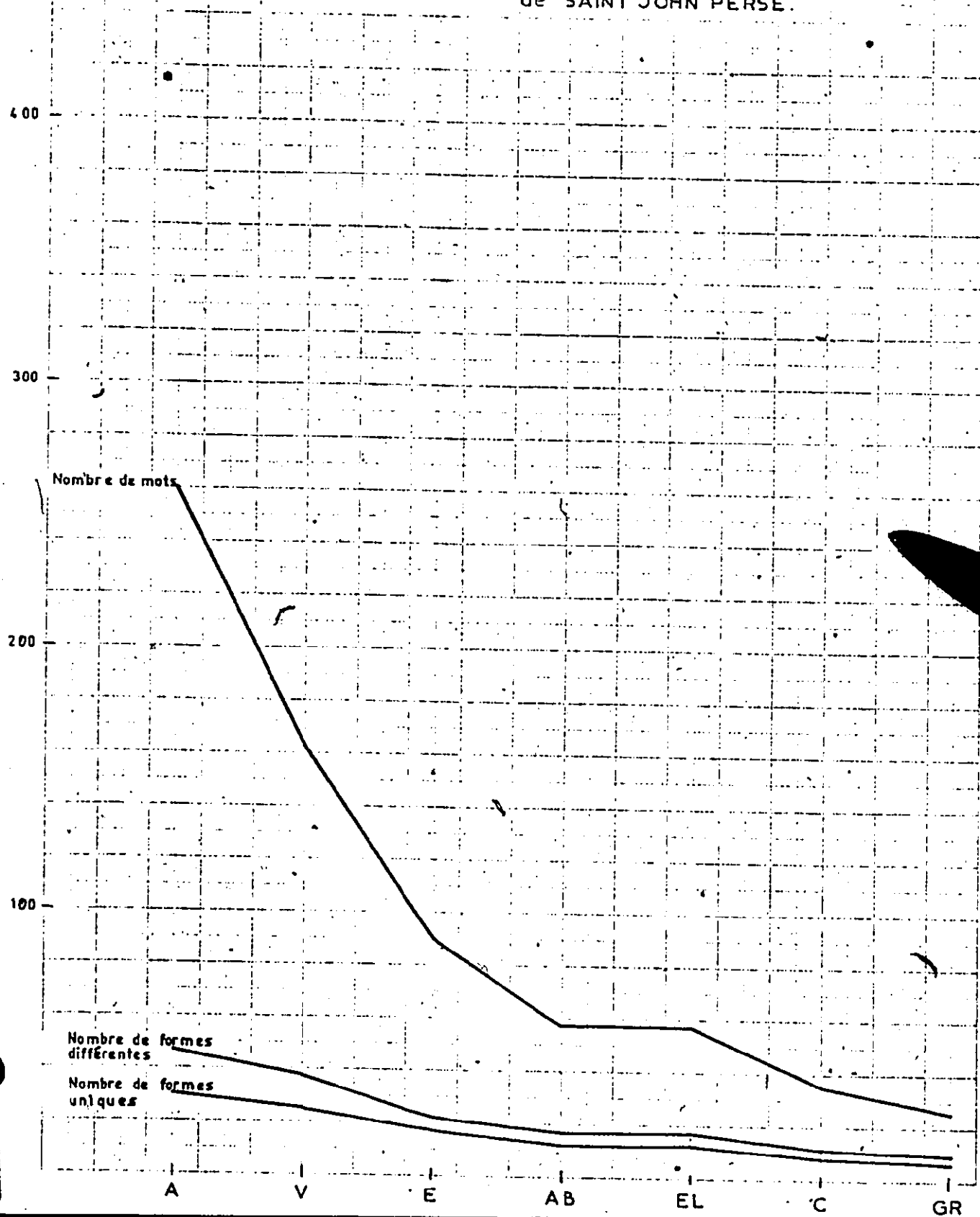


Tableau no 14

Répartition en champs conceptuels des mots les plus fréquents de l'oeuvre poétique de Saint-John Perse.

1. Vocabulaire de l'HommeVocabulaire général

chair	53	vs	âme	83
corps	47			

Vocabulaire homme-femme

homme	384	vs	femme	181
			filles	113

Relations humaines

amant	27	vs	amante	37
(père)	11	vs	mère	25
			épouse	27

Age

enfant	20		(âge)	71
enfance	29	vs	vieux	64

Parties du corps

main	105
coeur	94
oeuil	89
face	85
front	76
lèvre	42
bouche	41
tête	39
bras	33
visage	31
langue	30
flanc	26
pied	23
sang	23
os	20
paupière	18
doigt	17
sein	16

Fonctions

maître	49
poète	38
Prince	36
Roi	34
Reine	17
royal	16
cavalier	15
voyageur	15

Collectifs

peuple	61
foule	44
gens	26
race	26
famille	22

Caractérisation de l'homme

étranger(n)	29			
étrangère(n)	17			
étranger(a)	16			
étrange	16			
autre	119			
seul	72			
solitude	14			
libre	38			
ivre	25			
sauvage	21			
ardent	16			
humain	26			
vierge	18			
force	47			
fort	45			
vêtu	17	vs	nu	64
royal	16	vs	servante	21
maître	49	vs	servant	3

(N.B. Voir la classe de la vie et les procès.)

2. Vocabulaire des Eléments.

<u>Eau</u> (mer)		<u>Terre</u>		<u>Feu</u> (ciel)		<u>Air</u> (vent)	
mer	541	terre	212	feu	79	vent	114
eau	190	terrestre	15	orage	38	brise	24
écume	29	pierre	156	lampe	37	souffle	65
vague	29	<u>eau sur terre</u>		éclair	34		
houle	29	pluie	43	flamme	27		
éléments de		fleuve	40	fumée	27		
<u>la mer</u>	--	source	32	lumière	19		
sable	68	neige	15	lumineux	21		
sel	56	<u>Géographie</u>		vs sombre	57		
écaille	25	cime	17	<u>Astres(ciel)</u>			
corail	18	<u>matériaux</u>		ciel	108		
terre sur		fer	48	astre	33		
<u>la mer</u>	--	bronze	31	lune	22		
île	35	corne	28	étoile	21		
<u>vaisseau</u>		argile	27	soleil	20		
vaisseau	42	cuiivre	24				
voile	28	cendre	20				
navire	17	ivoire	17				
coque	12	poudre	15				
		marbre	15				
		<u>végétation</u>					
		arbre	69				
		feuille	56				
		rose	54				
		fruit	38				
		bois	37				
		palme	27				
		fleur	26				
		herbe	21				
		paille	20				
		semence	17				

Vocabulaire général

chose	161
monde	111

3. Vocabulaire du Temps.

nuît	139	vs	jour	112
soir	179	vs	aube	49
			matin	34
			aurora	12
midi	36			
temps	73			
heure	55			
siècle	35			
histoire	34			
an	27			
année	23			
saison	25			
hiver	32			
été	26			
automne	6			
printemps	1			

Qualification du temps

prompt	13	vs	lent	11
soudain	39			
instant	25	vs	durée	2
nouveau	112	vs	ancien	4
neuf	22	vs	antique	15
jeune	22	vs	vieux	64

Adverbes

(encore)	224
toujours	20
alors	19
longtemps	19

4. Vocabulaire de l'Espace.

<u>Mer</u>		<u>Terre</u>		<u>Lieux mitoyens</u>	
mer	541	terre	212	rive	54
rive	54	ville	76	seuil	50
fond	48	pays	42	île	35
grève	32	île	35	grève	32
large(n)	24	rue	25	(flanc)	26
port	19	empire	23	bord	22
cap	18	(cour)	19	côté	20
côte	10	jardin	17	port	19
		désert	16	cap	18
		terrestre	15	frontière	15
<u>Mouvement</u>		<u>Limites</u>		<u>Voc. général</u>	
route	53	fond	48	monde	111
voie	31	bout	36	lieu	87
chemin	23	abîme	27	(exil)	29
cours	20	fin(n)	21	espace	20
chaussée	17	confins	16	place	17
voyage	13	limite	15	point	17
Ouest	32			étendue	15
Sud	6				
Est	5	<u>Homme</u>			
Nord	2	lit	60	mesure	27
Nord-Ouest	1	chambre	51	quartier	16
		couche	21	angle	15

(Voir verbes de mouvement.)

Caractérisation de l'espace

grand	628	vs	petit	20
long	72	vs	court	1
vaste	49			
immense	41	vs	étroit	21
large	16			
haut	228			
hauteur	26			
cime	17	vs	bas	75
plein	40	vs	vide	7
fertile	1	vs	désert(n)	16
			désert(a)	15

Distance

au loin	57
entre	44
lointain	39
loin	36
hors	26
ailleurs	15

5. Vocabulaire des Idées.

Classe du sacré

dieu	109	divin	36			prêtre	12
(fête)	39	immortel	21	vs	mortel 5	prêtresse	2
(offrande)	26	sacré	21			prêtrise	2
s'offrir)	26	saint	20				
		sacrifice	6				
		sacrificateur	2				

Classe de la connaissance

grâce	46	songe	163			signe	35
esprit	44	savoir	87			vision	15
mémoire	38	rêver	30			chercher	22
		songer	22			quête	20
		rêve	9				
						veiller	19
						veille	19
						s'éveiller	18

Classe de la poésie et du message

nom	43	silence	34	vs	bruit 27	image	20
mot	33	se taire	20			promesse	20
poème	32	silencieux	17			drame	19
langage	22					forme	17
chiffre	18	chant	68	signe	35		
texte	16	chanter	61	livre	25		
fable	15						
message	15						

(N.B. Voir les verbes dire.)

Classe des valeurs et des sentiments

honneur	39		vrai	20		loi	16
désir	30		heureux	16		ordre	16
faveur	26						
délice	23					alliance	30
bonheur	22						
plaisir	22					douceur	40
tristesse	22	vs	joie	15		doux	34
gloire	20						
puissance	17					fraicheur	41
splendeur	17					frais	32
						bonheur	22
						heureux	16

Classe de la force

force	47	vs	faible	1
fort	45		faiblesse	8
puissance	17			
puissant	13		violence	15

Classe de la vie

vivre	64	vs	mort	78
vif	48		mort(a)	50
vivant	36		mourir	7
vivant(a)	27		mortel	5
			mortel(a)	5
naître	55		croître	21
naissance	41		croissance	7

6. Divers.

Classe de la lumière

lumière	19	clair	28		
clarté	15	lumineux	21	vs	pâle 21
orage	38				
éclair	34				
éclat	29				

Classe des animaux

I		II	
oiseaux	91	bête	76
aile	76	cheval	26
plume	30	insecte	20
aigle	25	poisson	15

Classe des objets servant à l'homme

<u>Habitat</u>		<u>Armes</u>		<u>Vêtements</u>	
porte	60	arme	30	robe	27
(table)	45	glaive	20	toile	21
chambre	45	lance	19	linge	20
mur	27			cuir	15
maison	17				
demeure	16				

Divers

lit	60
masque	31
chaîne	18

7. Le vocabulaire de la caractérisation.
(par diverses espèces)

2

<u>Espace</u>				<u>Privation</u>			
grand	628	vs	petit	20	pur	81	vs (souiller 9)
long	78	vs	court	1			(souillure 3)
vaste	49				nu	64	vs vêtu 17
immense	41						peint 23
large	16	vs	étroit	21	vierge	19	
haut	228	vs	bas	75	<u>Relation</u>		
hauteur	26				autre	119	vs même 72
					dernier	44	vs premier 38
plein	40	vs	vide	7	terrestre	15	
			désert	14	<u>Intensification</u>		
ouvert	23	vs	clos	26	plus	423	
fécond	1	vs	aride	14	très	154	
<u>Dynamisme</u>					trop	29	
force	47	vs	faiblesse	8	peu	27	
fort	45	vs	faible	1	beaucoup	6	
					<u>Homme</u>		
puissance	17				humain	26	
violence	15				bonheur	22	vs malheur 8
puissant	13				heureux	16	
<u>Lumière</u>							
éclat	29				étranger(n)	29	
clair	28	vs	sombre	4	étrangère(n)	17	
lumineux	21	vs	obscur	8	étranger(a)	16	
pâle	20				étrange	16	
clarté	15						
<u>Temps</u>					seul	72	
nouveau	112	vs	ancien	4	libre	38	
soudain	39				solitude	14	
neuf	22	vs	antique	15			
jeune	22	vs	vieux	64	ivre	25	
prompt	13	vs	lent	11	sauvage	21	
					ardent	16	
					fièvre	15	

Homme (suite)

jeune 22
servante 21
royal 16

vain 30
vrai 20
silencieux 20
secret 18

Valeurs

douceur 40
doux 34 vs rude 2

fraicheur 41
frais 32

délicieux 23 vs dégoût 2
saveur 6

beau 95 vs laideur 1
mieux 33 vs pire 3
bien 16 vs mal 22
bon 15 vs mauvais 1

Sacré

divin 36
immortel 21
sacré 21
saint 20

Couleur

noir 115
or 110
vert 107
blanc 86
rouge 57
bleu 34
jaune 34
rose 31
gris 15

Divers

lourd 23 vs léger 17

8. Les procès (nominaux et verbaux)

<u>Faire</u>		<u>Dire</u>		<u>Sentiments</u>	
faire	145	dire	139	amour	81
prendre	75	chant	68	aimer	42
porter	69	chanter	61	amante	37
lever	43	cri	53	amant	27
tirer	40	parler	45	vouloir	16
mener	34				
donner	33	s'appeler	27	<u>Connaissance</u>	
vol	33	siffler	21		
oeuvre	32	sifflement	15	savoir	
laisser	26				
peindre	26	louer	19	songe	163
(peint)	23	louange	9	songer	22
brûler	24				
servante	21	se taire	20	rêver	30
action	21	silencieux	17	rêve	9
guerre	20				
charge	18	souffle	65	mémoire	38
façon	18			connaître	29
habiter	17	promesse	20	quête	20
boire	17	promettre	3	se souvenir	20
usage	17			veiller	19
céder	15	réponse	14	veille	19
frapper	15	répondre	3	s'éveiller	18
hanter	15				
pousser	15	bruit	28	<u>Perception</u>	
		voix	21		
<u>Alliance</u>		<u>Vie</u>		voir	108
se mêler	23			goût	56
lier	15	mort	78	entendre	39
joindre	6	mort(a)	50	flairer	15
se nouer	5	mourir	7	sentir	15
lien	5				
		vivre	64	parfum	35
<u>Fraicheur</u>		vivant(a)	38	odeur	25
				vision	15
fraicheur	41	vif	48		
frais	32	vivant(n)	27		
rafraîchir	13				
		naître	55		
		naissance	41		
		croître	21		

Verbes réfléchis (+ -)

(se) laver	67
(s') ouvrir	56
(se) mettre	33
(se) nourrir	26
(se) garder	25
(se) perdre	21
(s') offrir	19
(se) charger	17
(se) reprendre	17
(se) coucher	16

Mouvement

venir	86	vs	s'en aller	40
aller	80			
pas	70			
passer	43			
monter	36	vs	descendre	40
s'élever	34			
se lever	34	vs	se coucher	16
errant	35			
mouvement	25			
mouvant	9			
courir	37			
course	19			
suire	20			
marcher	19			
se hâter	18			
fouler	15			
entrée	15			
entrer	9			
se tourner	21			
désertier	19			

Tableau N° 15

Mer

Eau

Vent

Souffle

120

110

100

90

80

70

60

50

40

30

20

10

0

EL

GR

AB

E

V

A

C

EL

GR

AB

E

V

A

C

EL

GR

AB

E

V

A

C

EL

GR

AB

E

V

A

C

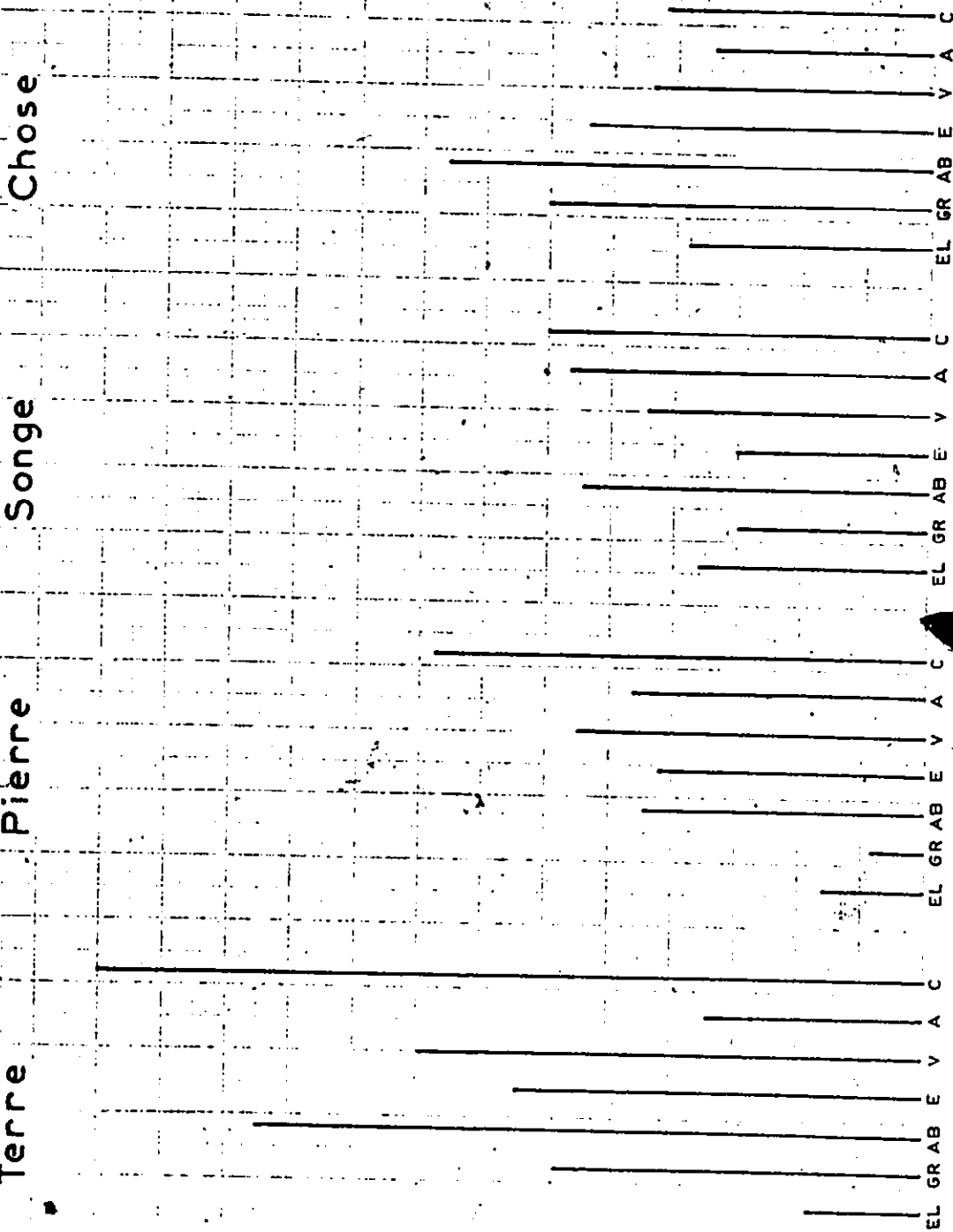
Tableau N° 16

Chose

Songe

Pierre

Terre



Amour

Fille

Femme

Homme

90

80

70

60

50

40

30

20

10

EL GR AB. E V A C EL GR AB. E V A C EL GR AB. E V A C EL GR AB. E V A C

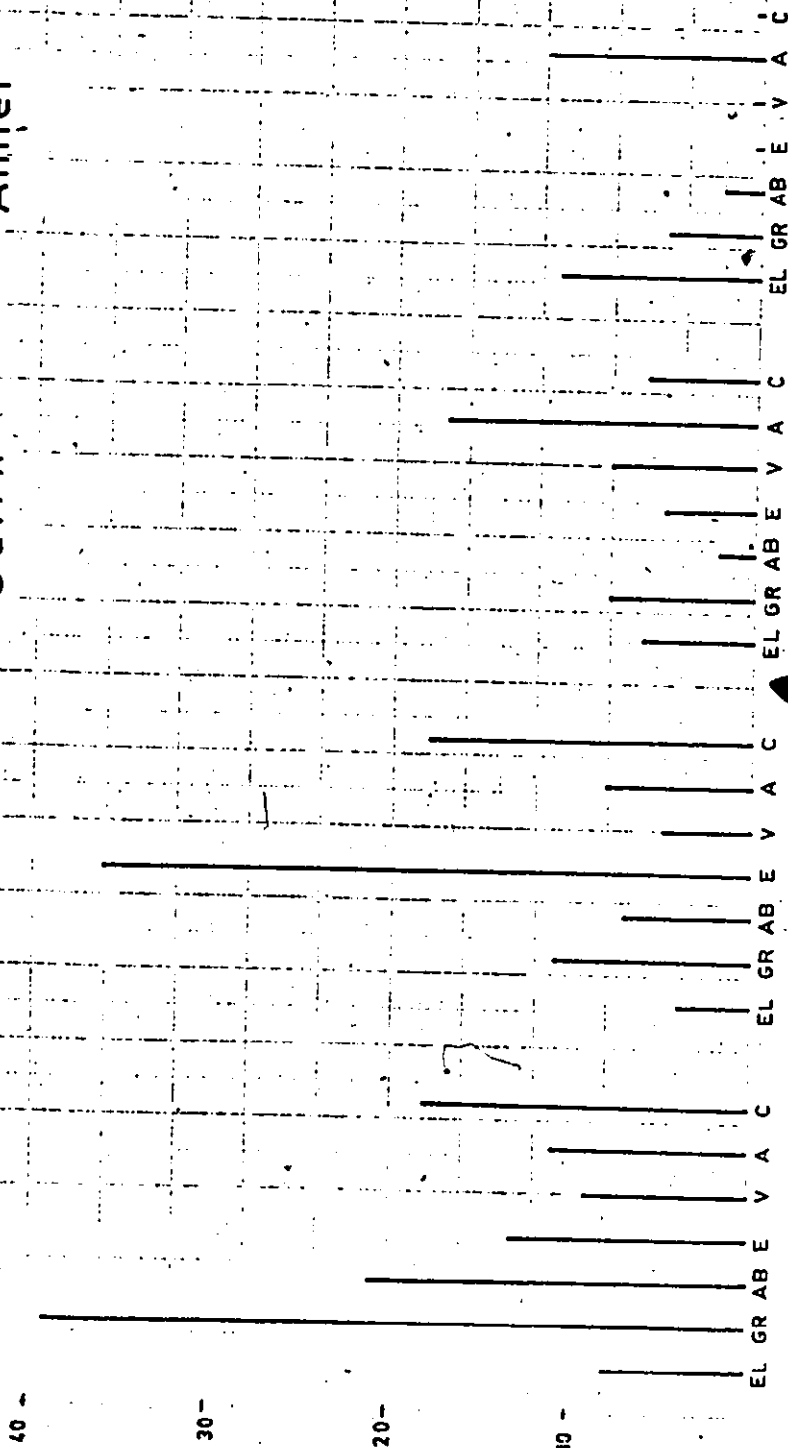
Tableau N° 18

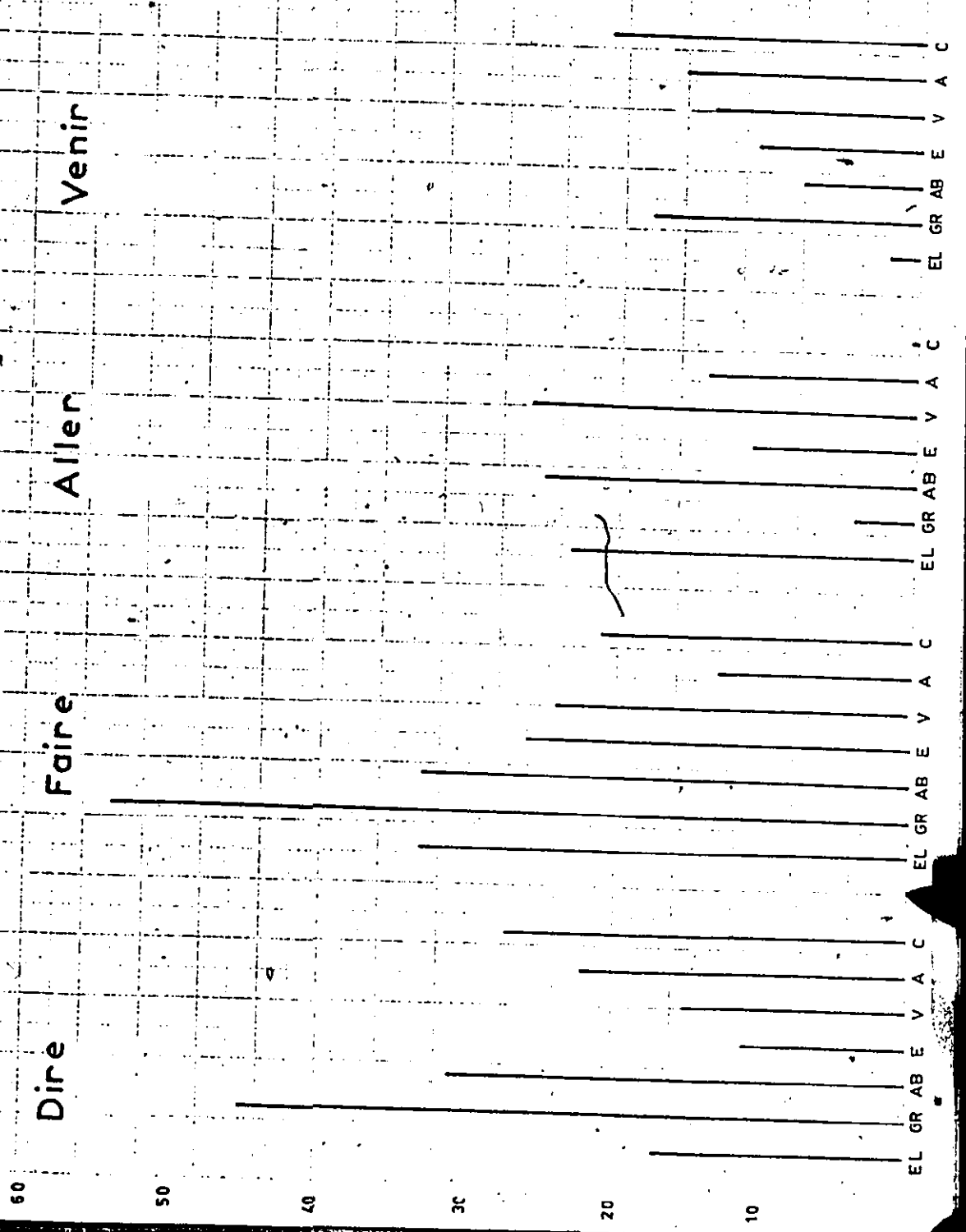
Aimer

Ouvrir

Laver

Savoir





435

Voir

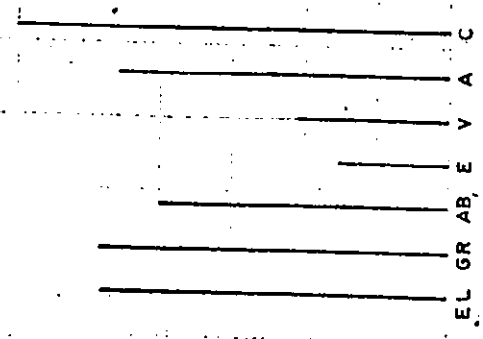
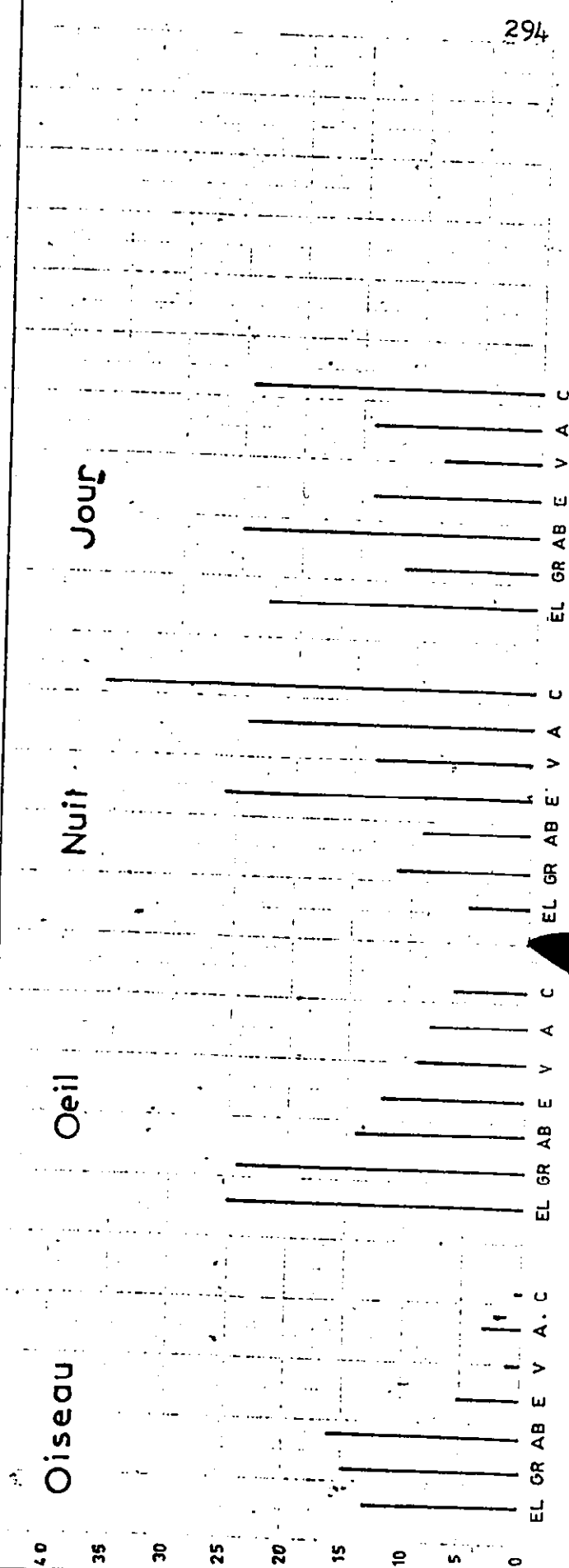
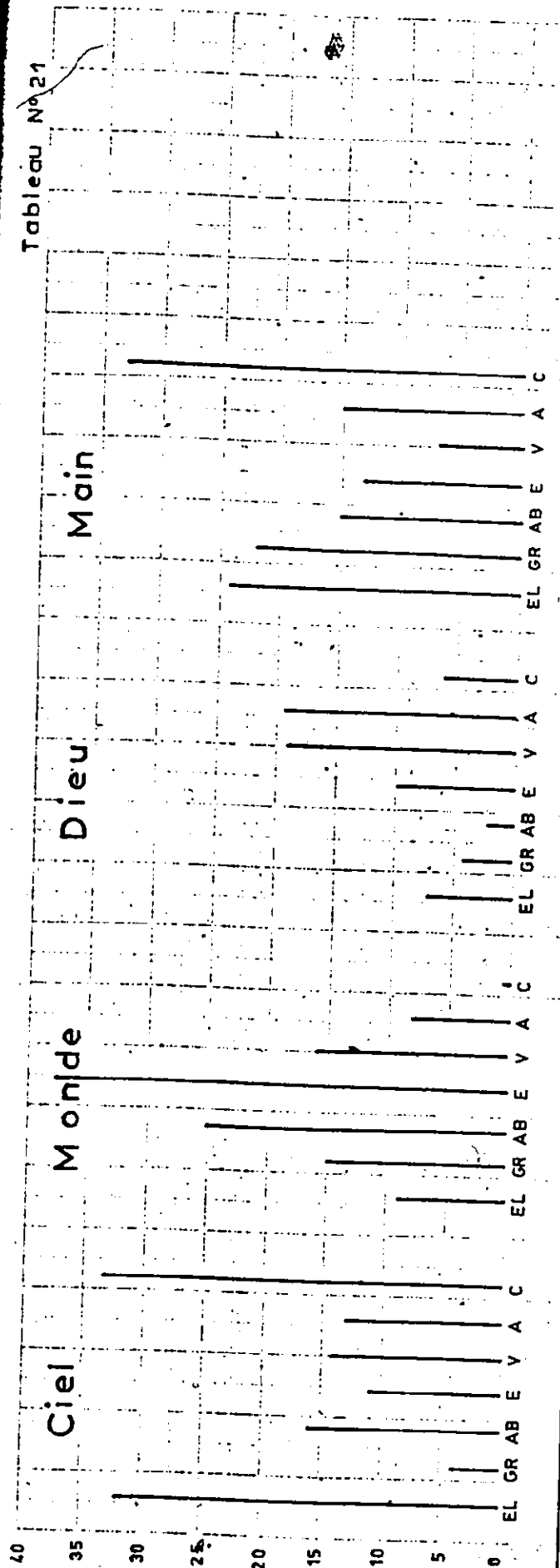


Tableau N° 21



Aube

Soir

Age

Enfance

80

75

70

65

60

55

50

45

40

35

30

25

20

15

10

5

EL

GR

AB

E

V

A

C

EL

GR

AB

E

V

A

C

EL

GR

AB

E

V

A

C

EL

GR

AB

E

V

A

C

EL

GR

AB

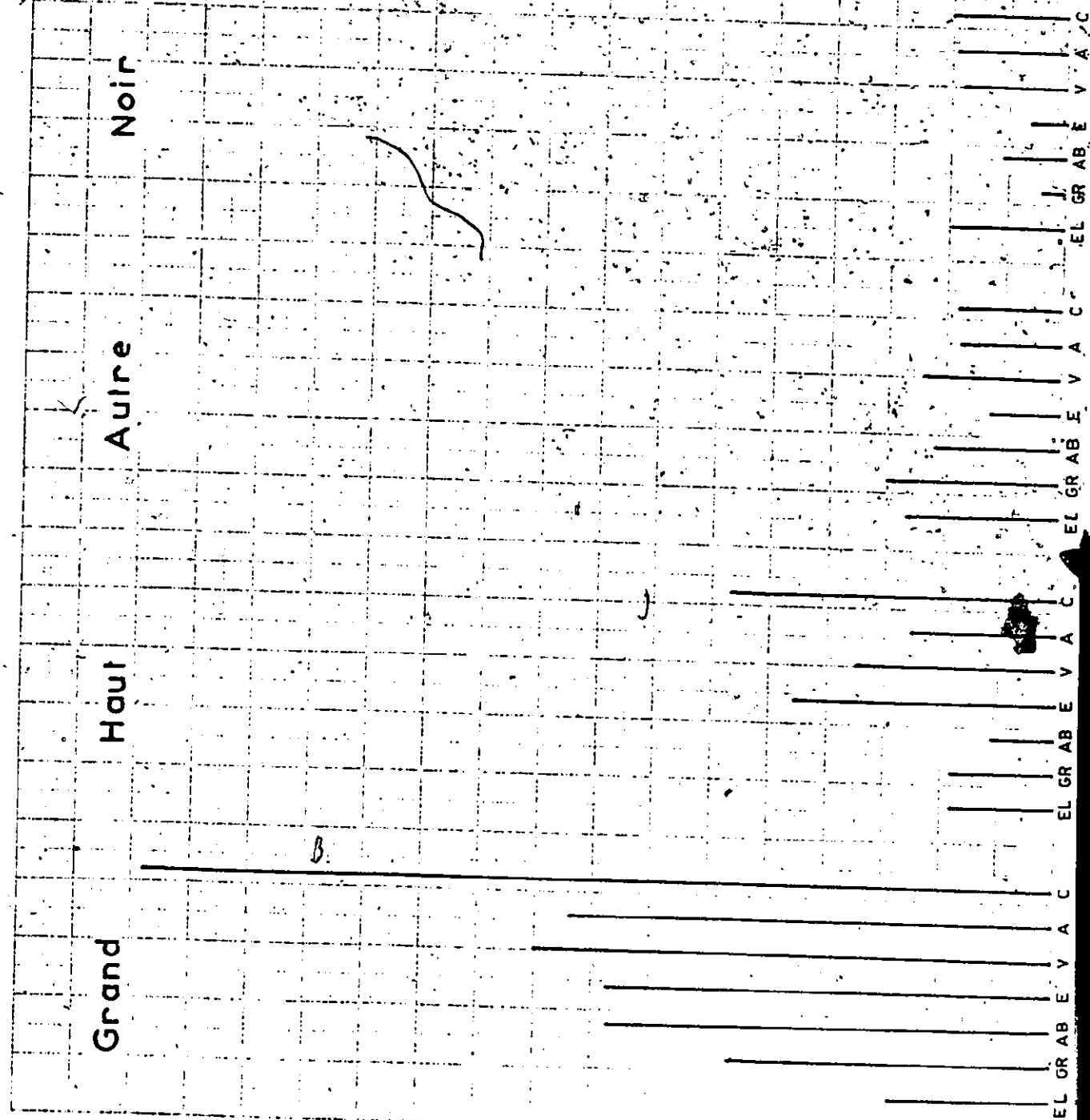
E

V

A

C

Tableau N° 23



25

20

15

10

5

0

Seul

Long

Loin

Vaste

EL GR AB E V A C

EL GR AB E V A C

EL GR AB E V A C

EL GR AB E V A C

EL GR AB E V A C

EL GR AB E V A C

EL GR AB E V A C

Nouveau

Beau

Pur

Vieux

45

40

35

30

25

20

15

10

5

EL GR AB E V A C

EL GR AB E V A C

EL GR AB E V A C

EL GR AB E V A C

EL GR AB E V A C

EL GR AB E V A C

EL GR AB E V A C

Articles

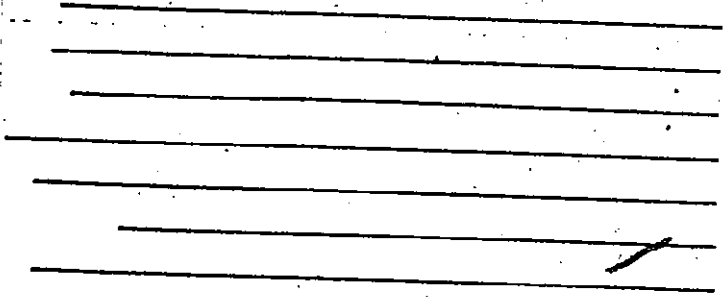
Les

La

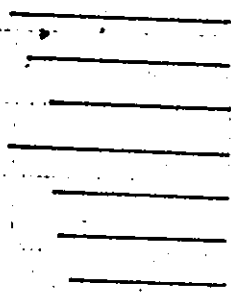
Le

L'

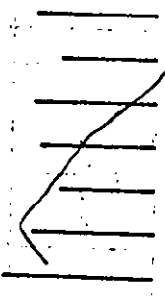
300
200
100
00



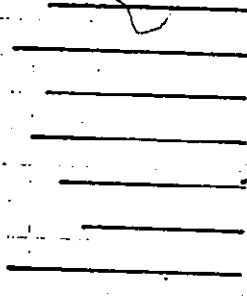
EL GR AB E V A C



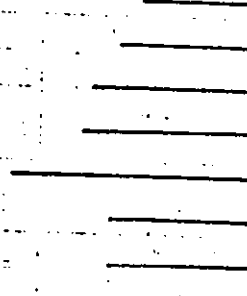
EL GR AB E V A C



EL GR AB E V A C



EL GR AB E V A C

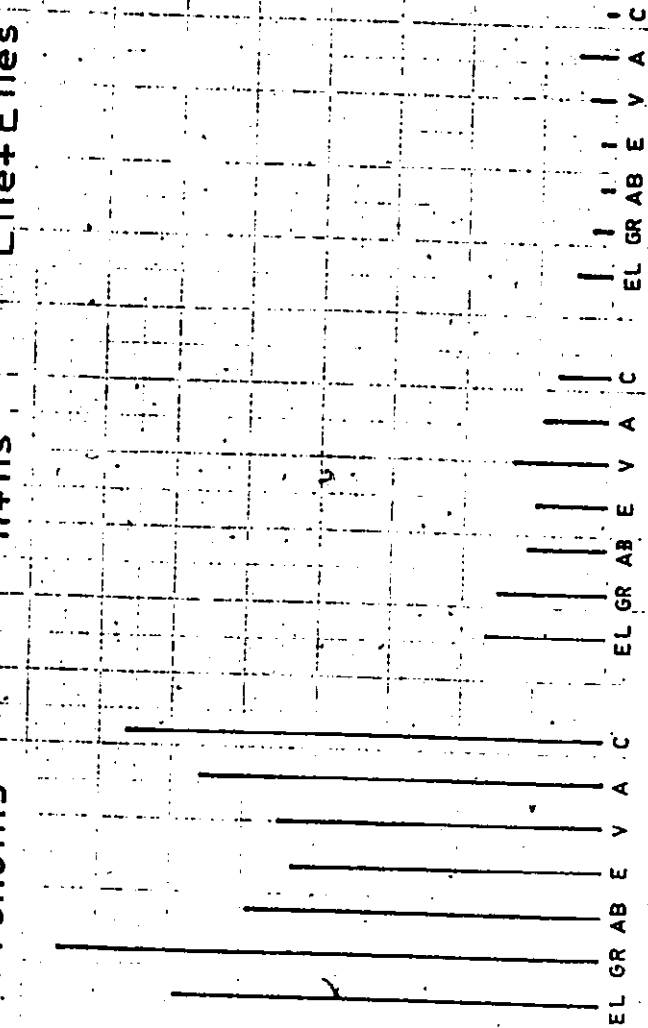


EL GR AB E V A C

Pronoms

Il+Ils

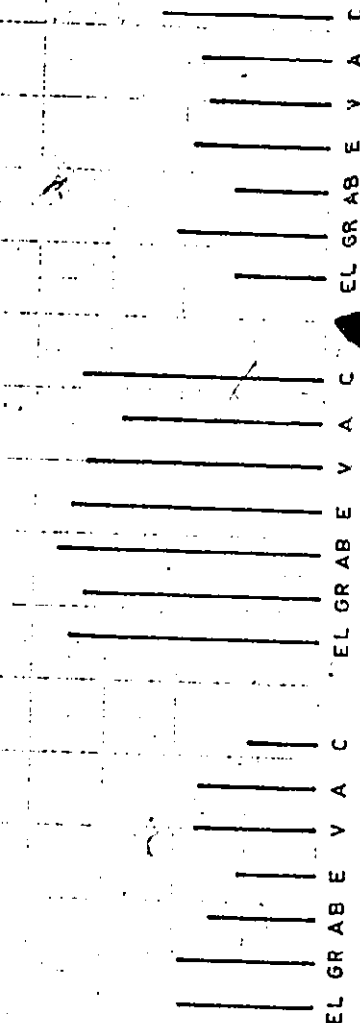
Elle+Elles



Se

A+ $\bar{A}$

Est



Je

Nous

Tu

Vous

300-

250-

200-

150-

100-

50-

EL GR AB E V A C EL GR AB E V A C EL GR AB E V A C EL GR AB E V A C EL GR AB E V A C

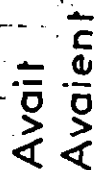
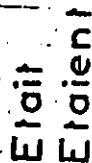
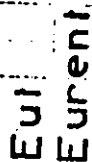
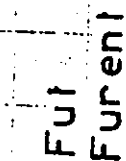
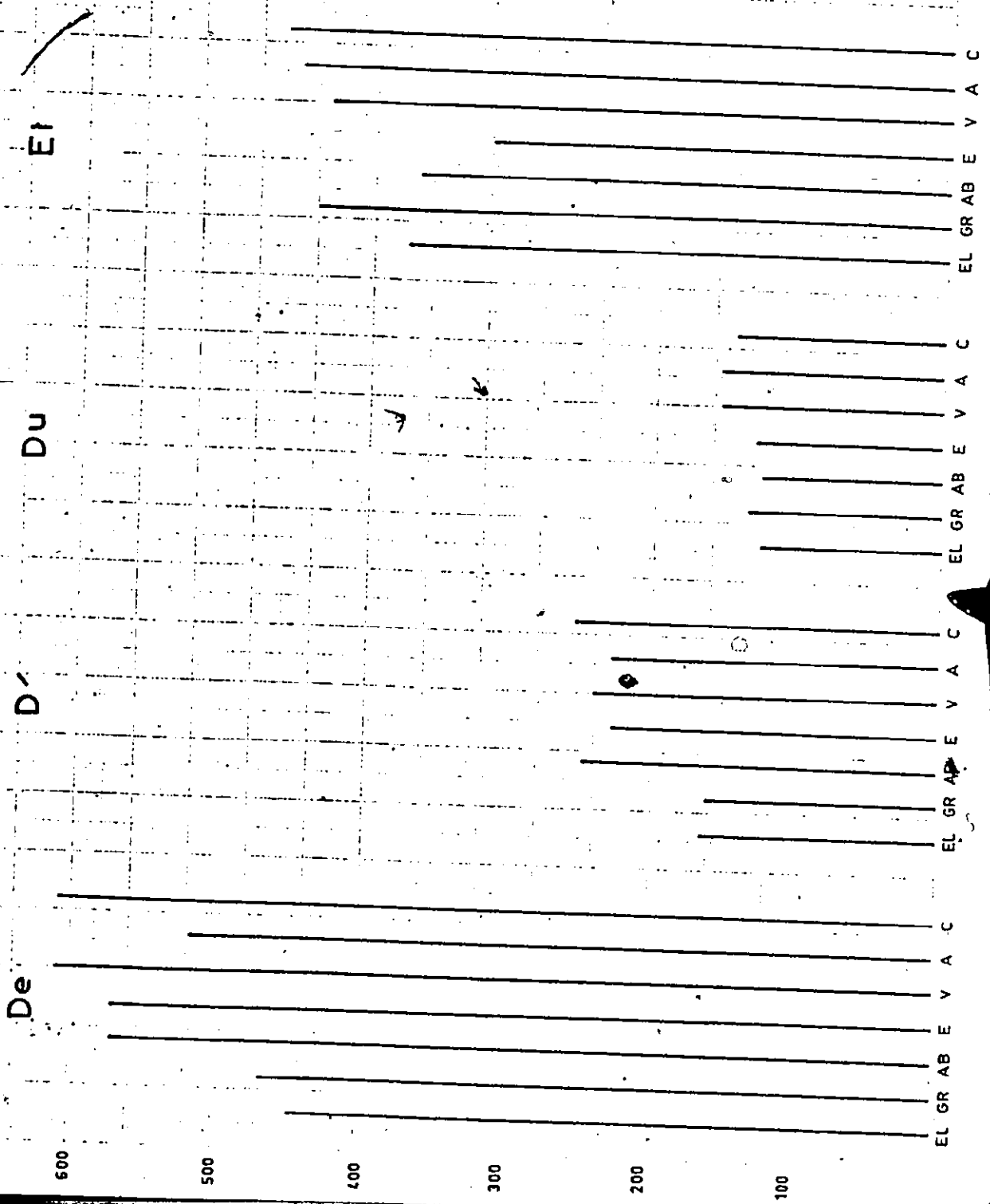


Tableau N° 30



Comme

Qui

Que+Qu'

150 -

100 -

50 -

0 -

EL GR AB E V A C EL GR AB E V A C EL GR AB E V A C EL GR AB E V A C

Un

Des

On

Au +Aux

300

200

100

EL GR AB E V A C EL GR AB E V A C EL GR AB E V A C EL GR AB E V A C EL GR AB E V A C EL GR AB E V A C

Très

Plus

Ou

Mais

30
25
20
15
10
5

80
70
60
50
40
30
20
10

EL GR AB E V A C

EL GR AB E V A C

EL GR AB E V A C

EL GR AB E V A C

EL GR AB E V A C

EL GR AB E V A C

EL GR AB E V A C

EL GR AB E V A C

EL GR AB E V A C

EL GR AB E V A C

EL GR AB E V A C

CHAPITRE IV

LA COMBINATOIRE SYNTAXIQUE

1. Les axes de la syntaxe de Saint-John Perse.

La phrase de Perse est la résultante de la situation et de l'intention de sa poésie.

Depuis Images à Crusoé, le ton est celui de la présence. Dans tous les poèmes, mais à des degrés divers, se rencontrent côte à côte des verbes aux trois personnes. Il y a donc trois points à partir desquels la situation du texte se définit. Le poète parle de lui-même ou de la collectivité à laquelle il s'intègre comme porte-parole. Il s'adresse à l'objet de sa louange. Nous sommes dans une poésie invocatoire dans le sens de invocare, donc dans aucune idée de supplication. Ceci introduit dans le style de Perse deux éléments capitaux: d'abord, la priorité du rôle des première et seconde personnes (d'où la présence de nombreux vocatifs et d'interrogations), ensuite la louange descriptive qui s'adresse à l'interlocuteur imaginaire du poème, le plus souvent un élément de la nature, l'esprit poétique ou l'amante. Alors la reprise de bien des procédés oratoires se justifie. Mais le lecteur n'est que l'auditeur d'une adresse, il est à peine le spectateur d'une description car, en fait, il s'agit souvent d'un éloge à double signification.

La louange de Perse, visuelle et descriptive, revêt donc un aspect oratoire comme c'était le cas dans les épinicies de Pindare. La situation de la communication est donc très différente de celle à laquelle nous sommes accoutumés chez les auteurs symbolistes.

Cette situation particulière du discours augmente l'importance de la nomination qui entraîne celle de l'espèce grammaticale du nom et aussi son amplification au détriment du système verbal. L'intention de la parole l'exigeait. Déjà en étudiant les statistiques nous avons décelé le phénomène sans en expliquer les causes. Et toute l'analyse de vocabulaire, autant en extension qu'en compréhension, montrait ce rôle privilégié du nom. Combien de phrases sont-elles nominales?

Le nom étant le fondement de la phrase persienne, c'est autour de lui que s'agglutinent bien des fonctions. Lorsque nous lisons simplement le texte, nous voyons que le déroulement de la pensée se fait par groupes presque toujours nominaux tandis que le verbe reçoit assez peu d'amplification. En fait, c'est du nom que part toute la combinatoire: il est l'élément sur lequel tout l'édifice se bâtit. Les phrases habituelles se déploient avec souplesse en vagues successives et majestueuses dont chaque mouvement est un groupe nominal.

Aussi, c'est par lui que nous commencerons notre étude pour en venir ensuite à l'aspect plus oratoire, plus engagé de la construction des phrases intégrant l'élément primordial dans des structures plus élargies.

2. Les groupes nominaux à deux ou trois éléments.

Le groupe le plus simple est du type: nom + adjectif, "de l'eau fraîche".¹ Il ne s'agit que d'une caractérisation qui enrichit ou qui précise la compréhension du mot.

Un participe remplit aussi le même rôle: "Nos livres lus, nos songes clos".² Parfois un simple complément a valeur prédicative, "O Mer sans âge ni raison".³ On peut ajouter à ce groupe celui composé du nom et de l'apposé qui est une véritable prédication, "Enfance, mon amour".⁴

Mais si la valeur sémantique des adjectifs est assez normale chez Perse, l'apposition nominale revêt souvent une valeur poétique particulière quand elle est abstraite: à la qualification ajoute alors une connotation intellectuelle qui élève la réalité sur un autre plan.

1 AB p. 152.

2 A p. 185.

3 A p. 285.

4 EL p. 39.

Dans "Mer nourrice du plus grand art"⁵, ou "Épouse du monde ma présence"⁶, l'apposition est une métaphore prédicative qui transforme le sens du premier terme.

En élargissant le phénomène de l'apposition, nous pouvons y inclure les vocatifs qui se substituent à l'objet de la louange et qui sont aussi des prédications. "Nous t'assiégeons, Splendeur!"⁷, "Libre cours à ta gloire, Puissance!"⁸, "Nous t'invoquons, Sagesse!"⁹ Le mot mis en apostrophe est un apposé d'une deuxième personne.

Or, dans ces cas, un caractère abstrait est attribué au concret: une seconde dimension est ajoutée qui rehausse la réalité sur le plan conceptuel et poétique. Le texte est ambigu au sens persien, c'est-à-dire à double signification.

La détermination simple est un groupe à deux éléments, "la faune de tes dieux".¹⁰ Ils sont très nombreux et nous avons fait observer le nombre anormal de de. Mais l'étude des compléments déterminatifs indique que certains mots ont une aptitude spéciale à le devenir (note no 1). Or, comme

5 A p. 316.

6 E p. 216.

7 A p. 289.

8 A p. 287.

9 A p. 286.

10 A p. 233.

ce complément exprime une relation d'appartenance du déterminé vis-à-vis du déterminant, il permet de reconstituer des domaines et parfois de délimiter des champs sémantiques (note no 2), ainsi que des intersections entre ces champs. Les structures syntaxiques nous conduisent donc à une combinatoire de significations.

Un autre fait à remarquer est que la dispersion du vocabulaire des déterminés est plus ouverte que celle des déterminatifs. Nous voyons que certains mots ayant une extension assez large reviennent souvent comme déterminatifs (note no 1). La détermination étant une relation d'appartenance (note no 3), il est naturel que les déterminatifs soient moins nombreux que les déterminés, les classes ou ensembles étant toujours moins nombreux que les éléments.

Saint-John Perse utilise souvent ce que les Anglais nomment la métaphore génitive. Il s'agit en fait d'une comparaison implicite, puisque la translation est exprimée par le complément. Dans ces exemples, mer d'alliance, les nappes du désir, la route des hommes, la visécation de l'âme, la syntaxe de l'éclair, un des termes explique l'autre, ~~et oriente son explication~~. On pourrait traduire: le désir est comme des nappes, l'alliance comme la mer. Aussi, par le couplage de deux noms, une sélection s'opère dans l'éventail des possibilités d'interprétation. Les

sèmes contextuels délimitent, par le jeu des compatibilités sémantiques, ceux qui sont utilisables dans la métaphore.

Ces expressions s'intègrent également dans tout un ensemble, celui d'un monde poétique à la fois réel et allégorique. Le sens de syntaxe de l'éclair est apparent par le contexte d'éclair dans d'autres parties du poème et ainsi nous savons qu'il est une image de l'intuition poétique.

Lors de l'étude des groupes assez simples dont le nom est le terme principal nous avons signalé les deux fonctions privilégiées dont nous allons retrouver plus loin le développement: la caractérisation qui précise et enrichit la compréhension du mot, la détermination qui le relie à un ensemble. Et déjà nous pouvions remarquer que dans les deux cas le lien fonctionnel était utilisé comme opérateur de translation.

Par la jonction de ces éléments, l'adjectif et le déterminatif, Perse crée un groupe très fréquent à trois éléments. Plusieurs combinaisons sont possibles selon que l'adjectif qualifie l'un ou l'autre nom. Chaque page de l'oeuvre en contient des exemples (note no 4). Ce groupe forme une unité sémantique et rythmique. Dans presque tous les cas, il contient trois accents rythmiques, deux faibles et un fort, et c'est à ce groupe que la poésie de Perse doit sa cadence. Ce groupement de trois mots est, en moyenne, de

huit syllabes, plus rarement de neuf, mais il peut varier entre 5 et 10 syllabes. Ces écarts extrêmes sont rares. L'octosyllabe domine et nous avons parlé de son importance.

Mais ce rythme phonétique n'est que la manifestation d'un rythme de pensée par groupes nominaux. Ce groupe constitue la cellule de base du rythme mental de Perse. La phrase se déploie par l'agencement de ces groupes en diverses fonctions primaires (note no 5), sujets, compléments d'objet, compléments circonstanciels. A la lecture, on verra que le groupe nominal à trois éléments couvre près de la moitié des fonctions principales (actualisées, dirait Galichet) du texte, une grande partie des autres étant des groupes à deux éléments. Les groupes à un ou quatre éléments sont plus rares et produisent alors un effet de surprise.

Le type le plus fréquent de ce groupe est le suivant: nom + adjectif + déterminatif, "aux solitudes molles du matin"¹¹, "une belle relation du ciel"¹², "les premières neiges de l'absence"¹³, l'hydre vivace de ma force"¹⁴, "aux grandes euphorbes de la route"¹⁵. On pourrait citer plus de

11 EL p. 37.

12 EL p. 37.

13 E p. 213.

14 V p. 36.

15 A p. 211.

mille exemples. Le nom est accompagné d'une qualification subjective ou objective mais représentant une appréciation de l'auteur suivie d'une mise en relation avec une autre classe qui précise le nom et parfois oriente une interprétation dans un choix de potentialités. Les métaphores qui abondent sont ainsi fixées dans un réseau sémantique qui les explique. Ces milliers de groupes nominaux ternaires amplifient la valeur du nom et focalisent par ces périphrases l'attention sur lui. Celui-ci reste la pierre angulaire du système syntaxique de Perse.

Ce groupe ternaire, nom + adjectif + déterminatif, possède des variantes. L'adjectif peut se rapporter au déterminatif et l'appréciation se déplace "le temps d'une grande chaleur"¹⁶, "dans le commerce d'un vieil arbre".¹⁷

La fonction de qualification peut revenir à un apposé à la place d'un adjectif, "Mer innocence du Solstice"¹⁸, "O mer promesse de toujours".¹⁹

Parfois un participe remplace l'adjectif, "la corne peinte des autels"²⁰, "l'aigle encapuchonné du Siècle".²¹

16 AB p. 152.

17 AB p. 161.

18 A p. 289.

19 A p. 285.

20 A p. 168.

21 A p. 201.

Dans le cas de "tenté imprégnée d'or"²², ce qui était le déterminatif devient le complément du participe. Parfois un nom, complément d'un nom, remplit la fonction qualificative; "l'homme au bâton d'ivoire, l'homme à la chaise de rotin"²³, "le bonheur en larmes de l'Amante".²⁴

Le participe peut, comme l'adjectif, se rapporter au déterminatif "par la treille des tentes roulées".²⁵ Parfois un complément de l'adjectif peut faire fonction de troisième terme, "Mer antérieure à notre chant".²⁶ Une autre variante du groupe triple est la séquence: nom + déterminatif + circonstanciel, "Plaintes de femme sur l'arène, râles de femme dans la nuit".²⁷ Ici, le groupe forme un parfait hexamètre persien. On peut rattacher à ce groupe "ses façons d'être avec les femmes"²⁸ où un infinitif précise le sens de façon.

Peut-on compter comme groupe triple le cas où la même fonction se répète? L'esprit en semble tellement

22 A p. 248.

23 AB p. 157.

24 A p. 239.

25 EL p. 37.

26 A p. 285.

27 A p. 239.

28 AB p. 152.

différent. On devrait le classer parmi les groupes doubles dont un élément lui-même se répète. Dans "Des grandes choses pures"²⁹, qui est d'ailleurs suivi d'une relative comme d'une explication, le fait qu'il y ait deux adjectifs ne semble pas en faire un groupe ternaire. Le véritable groupe triple serait l'expression entière "de grandes choses pures qui tiennent au plaisir"³⁰ où les fonctions de qualification et de détermination s'exercent.

Ce qui est primordial dans ce groupement nominal de base du style de Perse est le déroulement de pensée qu'il suppose. Nous avons d'une part un adjectif ou son substitut qui enrichit de ses sèmes la compréhension du nom, et d'autre part un déterminatif ou un complément circonstanciel qui inclut ou juxtapose cette première partie du groupe à une autre chose: il s'agit en fait de deux types de prédication, une qui est cosubstantielle au concept de la chose désignée, une autre qui la situe à l'intérieur ou en contiguïté d'une classe. Ce schéma de base, parfois réduit, parfois amplifié, résume la manière de penser de Perse. On voit ainsi cette parole poétique décrire des objets ou des actions, les replacer dans des relations beaucoup plus

29 AB p. 161.

30 AB p. 161.

qu'exprimer l'évolution d'un procès. Cette poésie est contemplative.

Nous avons remarqué que la qualification se faisait de quatre manières, la principale étant par des adjectifs, les autres étant par des apposés, par des participes, par des compléments de nom (note no 6). Il faut reconnaître que la manière la plus fréquente est la plus vague. La liste des adjectifs est très générale; ils ne concernent pas les émotions, les caractères mais portent surtout sur des dimensions spaciales, des couleurs, des relations d'ordre temporel (vieux, premier, nouveau) ou des qualités intrinsèques (pur, infallible, vivace, sauvage). On voit la tendance objective de ces qualifications, ce qui ne veut pas dire qu'elles ne correspondent pas à une appréciation subjective de l'auteur. Mais les valeurs morales sont exclues ainsi que les sentiments. La seule valeur que nous pouvons y trouver est "beau".

La caractérisation par participe passé ne marque que le résultat d'une action subie par le nom. La tendance est identique: le concret sans note sentimentale, peinte, illuminé, imprégné, encapuchonné, roulée.

Le complément ne fait que se substituer à un adjectif; sans âge ni raison, en larmes. Mais la caractérisation la plus significative est l'apposition. Souvent elle est faite d'un nom abstrait: splendeur, innocence, promesse, mémoire.

Or, ces mots sont beaucoup plus intellectuels: ils dénotent beaucoup plus les valeurs de l'auteur, l'orientation ou mieux l'organisation de son inquiétude.

La structure de ce groupe en fait un moule à métaphores. Nous avons parlé des métaphores génitives. Il est nécessaire pour créer une métaphore que le déterminatif ne soit pas dans la ligne du nom. Cette incompatibilité entre les mots force le lecteur à chercher un assemblage de signification qui permette une cohérence sémantique. Ainsi, "l'avoine blanche du message"³¹ n'a de signification parce que le mot message transforme avoine en un sens qui doit s'intégrer à son champ de signification. Or, le message est un aliment de l'esprit et une ligne classématique se dessine en utilisant des sèmes secondaires. A cela s'ajoute qu'il s'agit dans ce cas précis d'une métaphore au second degré puisque l'avoine du message qui tombe du ciel est la description d'une pluie dont les gouttes paraissent dorées à cause du soleil couchant. Le mot message transforme la vision et crée un métatexte.

L'unité syntaxique du groupe ternaire forme une cellule sémantique désignant un seul objet. Or, comme nous venons de le voir dans cet exemple, l'incompatibilité sémantique des mots dans cette cellule sémantique ne peut se

résoudre que par une translation figurative. L'expression "l'avoine blanche du message"³² qui décrit les gouttes dorées de la pluie (métaphore objective de premier degré) se transforme, à cause du déterminatif message en une autre: la nourriture de l'esprit qui vient du ciel. Grâce à ses deux éléments subordonnés dans le groupe ternaire, le sens du nom principal s'en trouve modifié et un ou plusieurs plans métaphoriques peuvent ainsi se superposer. Cette construction syntaxique favorisée chez Perse exerce, grâce à la combinaison sémantique qui s'y intègre, le rôle d'un opérateur poétique qui engendre, par le dépassement du sens concret, le métatexte.

Ici encore, l'unité de la langue nous montre que la séparation entre les combinatoires syntaxique et sémantique est purement méthodologique.

3. Les fonctions privilégiées.

Nous avons pu remarquer que le groupe nominal à trois éléments était la somme des deux types de groupements binaires que nous avons vus au début de ce chapitre. A partir du même genre de combinaisons on peut construire les groupes plus importants, comme ceux à quatre éléments,

"les îles illuminées d'or pâle"³³ où le complément d'agent reçoit un modificateur sémantique. Souvent nom et déterminatif reçoivent un adjectif, "la plume muette d'un grand nom"³⁴ mais parfois aussi c'est le complément déterminatif qui est doublé, "comme poignets d'athlète sous leur bande de cuir".³⁵

Mais peut-on appeler groupe à quatre éléments celui où un nom est utilisé dans une locution prépositive, "choses à dire en faveur de notre âge"?³⁶ En général, par leur structure profonde, ces groupes ne diffèrent pas des autres; c'est toujours les mêmes lois qui les organisent.

Le principe de la caractérisation du nom trouve encore deux autres applications: les relatives et les comparaisons. Tous les grammairiens font remarquer que la relative équivaut à un adjectif. La comparaison est en réalité une attribution, une application d'une classe à une autre selon une analogie partielle.

Ainsi, les relatives et les comparaisons s'apparentent à la fonction prédicative et nous les retrouvons dans la cellule nominale, base du style de Perse.

33 A p. 201.

34 A p. 185.

35 A p. 233.

36 A p. 201.

Dans "Les dieux qui marchent dans le vent"³⁷, nous retrouvons les trois éléments: nom + adjectif + circonstance, type de groupement déjà rencontré. Dans "de grandes choses qui tournent au plaisir"³⁸, la relative a une légère nuance de conséquence mais elle indique aussi une valeur à cause de la satisfaction qu'elle exprime. Dans le cas suivant, le parallélisme indique bien l'équivalence entre la relative et une apposition attributive, "Toi l'Oppresseur et qui nous foules".³⁹ Ici, la relative remplace un circonstanciel, "un lieu de grâce et de merci où licencier l'essaim des grandes odes du silence".⁴⁰ Il s'agit d'une relation de contiguïté. Mais dans la relative elle-même se forment d'autres groupes nominaux et nous passons à un niveau inférieur de subordination.

Ainsi, nous allons vers des groupes plus amples mais dont les structures-mères restent identiques en se superposant et en formant de véritables arabesques.

Par des sentiers de ronces où frayent,
frémissements; les vieux flocons d'écume
jaunissante, avec la plume et le duvet des
vieilles couvaisons.⁴¹

37 V p. 36.

38 AB p. 161.

39 A p. 239.

40 E p. 213.

41 A p. 211.

Tout le texte est focalisé sur sentiers; il y a trois groupes nominaux dont deux dans les relatives et dont un est un complément circonstanciel. La phrase est construite à partir d'un foyer en déterminations et caractérisations successives.

Un schéma ferait apparaître de suite les trois groupes et leurs dépendances (note no 7). Chaque fois une fonction à l'intérieur d'un groupe se développe. Cette amplification de la même structure qui se répète est bien une caractéristique du style persien.

L'assemblée, à longs plis, des plus hautes cimes de la terre, comme une amphictyonie sacrée des plus grands Sages institués-toute la terre, en silence, et dans ses robes collégiales, qui prend séance et siège à l'hémicycle de pierre blanche....⁴²

Observons bien le rythme mental de cette phrase; il est fait de l'enrichissement descriptif par des adjectifs ou ses substituts et de relations avec un environnement. Le foyer de cet édifice est l'assemblée.

La comparaison, d'autre part, rentre partiellement dans la classe des prédictions. Elle constitue souvent un groupe membre d'un autre groupe nominal. "Et la mer elle-même, notre songe, comme une seule et vaste ombelle...."⁴³

⁴² A p. 288.

⁴³ A p. 248.

Encore ici nous rencontrons le même mouvement de pensée que dans les autres groupes triples; une apposition valant épithète, une comparaison qui établit un rapport analogique partiel avec un autre objet.

La comparaison peut aussi se combiner avec d'autres éléments et s'insérer dans une relative. Voici un exemple où se conjuguent les deux éléments dont nous venons de parler:

Ou bien est-t-ce toi, fumée du seuil, qui
de toi-même montes en nous comme l'esprit
sacré du vin dans les vaisseaux de bois
violet, au temps des astres rougeoyants?⁴⁴

On voit de suite que l'ensemble est composé de quatre groupes nominaux à trois éléments disposés en dépendance de toi. Ces groupes sont:

toi, fumée du seuil (qui + l'élément verbal)
l'esprit sacré du vin
vaisseaux de bois violet
temps des astres rougeoyants

L'élément verbal donnant la cohésion est assez faible. Le groupe verbal principal Ou bien est-ce toi n'est que la marque de l'interrogation. Le verbe qui a le plus de poids sémantique, montes en nous, est placé dans une relative. Mais les pierres de cet édifice restent quatre groupes nominaux, le principal est bâti sur une apposition, les autres ont des fonctions comparatives ou

⁴⁴ A p. 289.

circonstanciellles. Le développement de la vision obéit au même déroulement que dans les groupes plus simples.

Les éléments de ces véritables mots composés persiens peuvent se multiplier, varier, englober des incises qui rompent la monotonie de la répétition constante du même type de syntagme. Ici les adjectifs se répètent et l'on a varié la séquence par une inversion. "Et ce coeur, et ce coeur, là! qu'il traîne sur les points, plus humble et plus sauvage et plus, qu'un vieux faubert, / exténué..."⁴⁵ A travers cette phrase optative l'on sent la même organisation essentielle: le coeur est humble, sauvage, exténué et on le compare à un vieux faubert. Les mêmes types de fonction se retrouvent.

Le parallélisme, si essentiel dans la poésie de Perse, se développe par le retour de ces groupes.

... 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....⁴⁶

Le parallélisme syntaxique se bâtit à partir de groupes nominaux (note no 8). Les comparaisons sont doublées ou triplées et le thème de la phrase se répète. La complexité croît à partir d'un schéma générateur.

⁴⁵ EL p. 38.

⁴⁶ A p. 130.

L'étude des groupes plus complexes nous montre donc que le déroulement de pensée éminemment descriptif reste chez Perse toujours identique. Le groupe est formé d'un noyau, le nom; autour de lui s'agglutine^{ait} des caractérisations et des relations. La diversité sémantique dans ces liens fonctionnels créera l'ambiguïté poétique et des translations figuratives de complexité diverse. Les allusions évocatrices et les significations du texte peuvent alors se multiplier annulant la signification littérale assez obscure et la transfigurant par le dépassement.

Après avoir vu les fonctions secondaires à l'intérieur du groupe nominal, nous examinons maintenant les fonctions primaires, celles qui s'exercent vis-à-vis du verbe dans les propositions principales.

Faire du nom la pierre angulaire de tout l'édifice syntaxique entraîne certaines particularités du système de fonctions. Un style descriptif et non narratif ni discursif amène la disparition presque totale des fonctions logiques, cause, effet, but. On en trouve quelques unes; elles sont exceptionnelles.

Par contre les fonctions circonstancielles de temps, lieu et manière sont extrêmement fréquentes. Déjà l'analyse statistique nous avait révélé la grande importance de la préposition sur. Parfois ces compléments s'accumulent.

Et ce fut au matin, sous le ciel gris de l'aube, un peu avant la sixième heure, comme en un havre de fortune, un lieu de grâce et de merci où licencié l'essaim des grandes odes du silence.⁴⁷

Nous avons déjà cité d'autres phrases faites de groupes nominaux en fonction circonstancielle.

Mais ce qui est plus particulier chez Perse est que cette fonction souvent ne dépend pas du verbe mais du nom: au lieu de développer un procès, elle situe un objet. C'était déjà le cas dans certains groupes cités, "comme poignets d'athlète sous leur bande de cuir"⁴⁸, "comme rame à fond de barque"⁴⁹, "un souffle sur les eaux"⁵⁰. C'est aussi le cas des relatives introduites par où⁽¹⁾. "Cette fosse de splendeur où l'on verse à l'oubli tout le bris de l'histoire."⁵¹ Ces circonstanciels de temps et de lieu sont bien des compléments de nom.

47 E p. 213.

48 A p. 233.

49 A p. 243.

50 A p. 201.

51 A p. 276.

(1) Les relatives qui indiquent le lieu sont très nombreuses, soit environ 280. Ceci indique encore que la fonction circonstancielle de lieu est favorisée.

Chez Perse les comparaisons sont surtout nominales, ce qui est assez naturel, "et nos coeurs au matin comme rades foraines"⁵², "un grand arbre du ciel comme un nopal"⁵³, "toute la mer fumante de nos vœux comme une cuve de fiel noir, comme un grand bac d'entrailles"⁵⁴. Toutes ces comparaisons, en logique, sont des compléments de manière du nom, elles lui confèrent une qualité par référence à un autre objet. Indirectement, elles sont des prédictions par le transfert d'une partie des sèmes d'un objet à un autre.

Si le style nominal de Perse engendre un système de fonctions assez particulier qui caractérise son style, le choix des mots également oriente les fonctions. Les personnes sont rares, aussi les compléments d'objets indirects ou d'avantage le sont aussi. Par contre, les compléments d'objet directs existent lorsque la transitivité du verbe rend leur présence logique, et un grand nombre de ceux-ci donnent naissance à des groupes nominaux.

Dans cette poésie descriptive, les verbes d'action ne sont pas les plus nombreux, les verbes d'état dominant. Le verbe être se présente plus de 1.000 fois dans l'oeuvre. La fonction attributive voit sa représentation croître en

52 C p. 328.

53 C p. 322.

54 A p. 143.

conséquence. En fait, souvent il ne s'agit que d'une prédication du thème et le verbe n'est qu'une marque de son actualisation.

On voit comment un système de fonction a un esprit, celui de l'oeuvre, et que la présence ou l'absence de certains traits de style est significative. Les fonctions de Perse, axées sur le nom, sont des caractérisations ou des déterminations.⁵⁵ Les fonctions qui dépendent directement du verbe, comme les compléments d'objets, sont donc proportionnellement plus rares.

4. La syntaxe de la description.

Le nom est essentiellement descriptif et si nous examinons maintenant les phrases chez Perse nous allons retrouver les tournures qui s'orientent vers ce rôle, tandis que d'autres seront axées sur la subjectivité, sur la présence de l'auteur à l'objet de son éloge admiratif, sur son engagement poétique.

L'importance du nom, de la chose, dans l'esprit même de Perse, qui est comme l'axe de sa pensée, accroît le nombre de phrases nominales. Mais nous devons distinguer

⁵⁵ Les fonctions circonstancielles ~~sont~~ déterminatives comme le complément déterminatif. Nous y avons déjà fait allusion. A ce propos voir R. L. Wagner et J. Pinchon, Grammaire du français classique et moderne, Hachette, Paris 1962, p. 77 et 78.

les phrases qui le sont authentiquement et celles dont le verbe se trouve dans une phrase précédente ou est simplement élide. Dans "A la queue de l'étang dort la matière caséuse. Et la boue de feuilles mortes au bassin d'Apollon"⁵⁶, on peut se demander s'il y a vraiment deux phrases. Seule la ponctuation marque la division. Le verbe est élide dans le second membre. Les nécessités de la poésie ne permettent pas toujours les regroupements que l'on ferait en prose. Ici une phrase n'est que le prolongement de l'autre avec un renversement de l'ordre des fonctions.

La présence d'un verbe ne veut pas dire non plus que la phrase ne soit pas nominale. Celui-ci peut se trouver dans la relative et le cas se présente souvent.

Tant de vers blancs d'onyx, et d'ongles forts,
et de tambours de corne où vit la pieuvre du savoir,
Hiver sans chair et sans muqueuse, pour qui
toute fraîcheur gît au corps de la femme....⁵⁷

Les relatives ne détruisent pas la forme de cette énumération hymnique sur laquelle la strophe est bâtie.

Des paragraphes entiers se trouvent sans un verbe à un temps personnel.

56 V p. 113.

57 V p. 45.

... Des terres neuves, par là-haut, comme
un parfum puissant de grandes femmes mûrissantes,

Des terres neuves, par là-haut, sous la
montée des hommes de tout âge, chantant l'insigne
mésalliance,

Toute la terre aux arbres, par là-haut, dans
le balancement de ses plus beaux ombrages,
ouvrant sa tresse la plus noire et l'ornement
grandiose de sa plume, comme un parfum de chair
nubile et forte au lit des plus beaux êtres de
ce monde.⁵⁸

Voilà une variation descriptive dont le thème est
terre. Un art de peintre mais aussi de littéraire par ses
références, ses allusions et ses comparaisons. Le mouvement
n'est pas absent mais il est rapporté par des participes et
le verbe est ainsi transformé en fonction subordonnée du
nom ce qui est un véritable renversement de la syntaxe
usuelle. Dans cette partie du chant trois strophes sont
composées de manière identique.

Parfois le procès est exprimé par des noms verbaux.

La face en Ovest pour un long temps. Dans
un très haut tumulte de terres en marche vers
l'Ovest. Dans un déferlement sans fin de terres
hautes à l'étable.⁵⁹

Trois phrases nominales se suivent. L'action est
présente par les noms: en marche, tumulte, déferlement.

On ne peut pas parler de nature morte mais le fait est
devenu abstrait.

58 V p. 40.

59 V p. 43.

"Sourire d'être dans ton souffle, comme sous l'abri de toile du navire"⁶⁰ est aussi une phrase nominale et pourtant elle désigne un état. Le verbe est à l'infinitif ce qui est l'aspect le plus nominal de celui-ci et il est complément déterminatif d'un nom.

Encore une des contradictions de Perse! Il veut être concret, ses noms d'objet le sont mais l'action n'est pas vue comme telle, elle est pensée avec un certain recul qui est celui de l'esprit vis-à-vis des sens. "Claquements du fouet sur tous les cols! Et très haut cri sur la hauteur!"⁶¹ évoque des sensations mais d'une manière plus intellectuelle que serait "le fouet claque" ou "quelqu'un crie sur la hauteur". Le point de vue est plus pensé, plus descriptif mais moins narratif et vivant. Dans ce glissement d'espèce, toute une mentalité poétique, une recherche significative plus abstraite, se trahit.

Parfois c'est un participe en fonction adjectivale qui exprime une action accomplie. Parfois l'action est rendue sous une forme exclamative. "Unité retrouvée, présence recouvrée!"⁶² et "Amour, ô grâce recouvrée sous la

60 A p. 249.

61 A p. 323.

62 A p. 291.

censure du grand jour..."⁶³, ainsi que "O fraîcheur, ô fraîcheur retrouvée parmi les sources du langage!..."⁶⁴.

On peut se demander si cette manière de l'exprimer ne révèle pas une préoccupation qui se situe dans la conception plus que dans l'enregistrement de l'observation. Perse ne tente-t-il pas ainsi de nous montrer ce qu'il appelle lui-même "l'autre versant des choses". La perspective devient plus philosophique. Dans les admirations les plus concrètes cette tendance se trahit encore. "... Beau temps en mer, deux rides pures au front très pur; un grand bienfait d'amante sur les eaux."⁶⁵ Le mot bienfait indique dans ce cas une sensation mais la manière de l'exprimer est abstraite!

Le vent est réel, il est aussi symbole et de nombreux symboles sont rattachés à l'histoire de la langue; *ἀνεμος* a la même racine que âme. Alors tout ce passage nominal se transforme tout en restant concret.

Et le Vent avec lui! comme un grand feu d'écume pétillante, ou le jaillissement soudain, au passage de la barre, de la plus haute vague! avant le débouché en mer vers les eaux vertes....⁶⁶

⁶³ A p. 263.

⁶⁴ V p. 116.

⁶⁵ A p. 274.

⁶⁶ V p. 113-114.

L'action n'est en rien absente et l'aspect grammatical de la phrase nominale ne doit pas nous tromper. Mais son expression est caractéristique chez Perse: elle témoigne d'un univers de valeurs, d'une conception de la vie qui est analysée par le regard poétique en vue d'un dépassement. Perse ne s'arrête pas aux choses.

Apparentée à cette phrase nominale est la phrase-désignative, qui débute par des expressions déictiques fortes comme Et ce fut, C'était, Il y a, qui ne font que poser l'existence d'un objet sans contenir d'autres notions. L'insistance sur la désignation amoindrit le rôle des verbes (note no 9). Ce genre de phrase est aussi fréquent que la phrase nominale "... C'étaient de très grands vents sur la terre des hommes"⁶⁷, "C'est la mer de Colomb à la criée publique"⁶⁸. Le c'est ne fait que désigner et actualiser. Son rôle est plus fonctionnel que sémantique. Dans le premier chant de la seconde partie de Vents quatre strophes commencent par "Et c'est naissance", "Et c'est un goût", "Et c'est une fraîcheur", "Et c'est une fraîcheur".⁶⁹ A part ce verbe, les strophes sont entièrement nominales. Peut-on alors les considérer comme des phrases verbales?

67 V p. 117.

68 V p. 49.

69 V p. 39-40.

La portée même de ce présent est réduite. Il est aussi général que dans cette strophe:

Et c'est messages sur tous fils, et c'est
merveilles sur toutes ondes. 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....⁷⁰

Car, à moins qu'elle soit à un temps passé ou futur qui lui donne un décalage historique, la locution déictique verbale est très neutre et prive souvent la phrase de son actualité mais attire l'attention sur l'objet. "Et c'est pluie de toujours, au clair-obscur des eaux, de cendre fine et de chaux douce sur les grands fonds soyeux d'abîme sans sommeil."⁷¹ Cette phrase est nominale malgré son verbe, elle ne contient qu'une description à laquelle s'ajoute^{ml} des métaphores et l'aspect subjectif de la sensation avec fine, douce, soyeux. La rencontre du poète et de la nature se fait dans une perception quasi détemporalisée, ce qui est déjà un degré d'abstraction.

Souvent aussi les phrases désignatives commencent par un déictique non verbal. "Voici la chose vaste en Ouest, et sa fraîcheur d'abîme sur nos faces"⁷², "Et nous

70 V p. 42.

71 C p. 336.

72 C p. 336.

voici plus haut que songe sur les coraux du Siècle-notre chant"⁷³. Mais l'expression voici actualise plus qu'un simple c'est ou il y a.

Voici que tu n'es plus pour nous figuration murale ni broderie de temple, mais dans la foule de ta feuille, comme dans la foule de ton peuple, très grande rose d'alliance et très grand arbre hiérarchique-comme un grand arbre d'expiation à la croisée des routes d'invasion.⁷⁴

Tout est nominal et pourtant bien situé dans l'époque et exprimant une mutation subjective d'une vision du monde par le "tu n'es plus pour nous figuration". Encore ici, des mots abstraits transforment des mots concrets en métaphores.

Parfois quand le style se fait plus nerveux l'expression déictique est détachée. "Voici. Le vent se lève."⁷⁵ Ici la désignation concerne une action et la phrase est verbale. Nous rencontrons plusieurs cas: "et voici, tu t'éveilles, le front marqué du pli sacré."⁷⁶ Mais ces expressions sont une insistance de la volonté de présence et elles attirent l'attention de l'auditeur imaginaire. Le refrain de Chronique est "Grand âge, nous voici"⁷⁷, qui est

73 C p. 336.

74 A p. 188.

75 A p. 265.

76 A p. 262.

77 C p. 326.

bien une manifestation de la présence de l'auteur à la réalité externe. Chez Perse, les marques de la présence sont fortes. Le poète est profondément engagé et il n'y a pas de distance entre la vie et la poésie.

Les fonctions privilégiées de Perse dans les groupes nominaux étant la caractérisation et la détermination, on pourrait voir une extension de ces fonctions dans les phrases attributives qui souvent actualisent une qualité. Beaucoup de phrases nominales ne sont que des phrases attributives dont le verbe fut éliminé. Ainsi, la qualité peut se rapprocher du sujet. "Rétine ouverte au plus grand cirque; et l'âme avide de son risque"⁷⁸, "Immortelle l'armoise que froisse notre main"⁷⁹. Par leur structure ces phrases sont proches de "Étroits sont les vaisseaux, étroite notre couche"⁸⁰, "Et notre attente n'est plus vaine, et l'offrande est de femme!..."⁸¹ Perse, qui aime les parallélismes syntaxiques, construit quatre strophes en débutant par ces mots:

Tu m'es promesse en Orient...
Tu m'es l'approche matinale...
Tu m'es la transparence d'aigue...
Tu es mangeuse de pétales....⁸²

78 C p. 336.

79 C p. 337.

80 A p. 274.

81 A p. 275.

82 A p. 258.

Mais la phrase attributive ne concerne pas seulement des qualités mais aussi des déterminations circonstancielles. "La brise est dans le tendelet..."⁸³, "Et ta saveur de mer est dans le pain du sacre"⁸⁴, "La mort est au hublot, mais notre route n'est point là"⁸⁵. Toutes ces phrases sont bâties sur le même type, un thème est placé dans sa relation avec un environnement concret ou métaphorique.

Ces phrases reproduisent donc, d'une manière plus autonome, la fonction déterminative des groupes nominaux. Si nous étendons encore le système, nous pouvons considérer toute phrase descriptive comme élaborant au sujet d'un thème sa relation avec le monde ou avec des valeurs subjectives. "L'arbre illustre sa feuille dans la clarté du soir."⁸⁶ Le verbe illustrer contient des connotations laudatives, le complément circonstanciel établit une relation spatiale entre le sujet et le monde.

Nous avons vu comment chez Perse tout le développement repose sur le nom et que le verbe était enfoui sous cet amas. "Une seule et lente nuée claire, d'une torsion plus vive, par le travers du ciel austral, courbe son ventre

83 A p. 249.

84 A p. 189.

85 A p. 336.

86 C p. 336.

blanc de squalé aux ailerons de gaze."⁸⁷ Le verbe ne décrit pas une action mais une forme. Nous lisons avec admiration ces phrases qui décrivent la nature avec une si grande affection et précision mais qui vont parfois jusqu'à la recherche dans l'observation. "De noires besaces s'alourdissent au bas du ciel sauvage"⁸⁸ exprime bien plus une manière d'être qu'un acte. La phrase "Et la pluie sur les files illuminées d'or pâle verse soudain l'avoine blanche du message"⁸⁹ insiste plus sur la vision que sur l'action. Voici le regard du marin qui s'approche des terres "Des Villes hautes s'éclairaient sur tout leur front de mer, et par de grands ouvrages de pierre se baignaient dans les sels d'or du large."⁹⁰

L'on constate la permanence du même déroulement de pensée. Ces phrases, autonomes au point de vue grammatical, perpétuent les tendances déjà observées dans la structure du groupe nominal ternaire. Grâce à elles, la poésie de Perse devient cette continuelle transformation poétique du monde par un regard qui, l'enrichissant de qualités et de

87 C p. 322.

88 A p. 201.

89 A p. 201.

90 A p. 151.

relations, engendre l'aspect allusif de cette poésie. "Les mots sont artésiens"⁹¹ comme l'écrivait Perse.

5. La syntaxe de l'engagement.

Si l'on veut passer de l'extension du groupe nominal aux autres types de phrases que l'on trouve chez Perse, il faut tenir compte d'un élément nouveau qui dépasse l'objet de la description: la situation engagée du discours dans un circuit de communication. C'est le style de la présence. Le poète s'adresse au monde, invoque, célèbre. Les premières et secondes personnes, les impératifs et les subjonctifs de souhait, les exclamations abondent. Le texte devient la manifestation d'un désir, de la volonté, de l'admiration. Les phrases sont plus qu'un texte, c'est une parole incorporant continuellement une âme personnelle à l'objet du chant. Cette seconde donnée génère d'autres variations dans la construction. L'objet désigné par le nom n'est pas isolé, non seulement une conscience mais une volonté s'engage constamment vis-à-vis de lui. Si le style est descriptif, la description n'est jamais lointaine, froide. Le poète y introduit la chaleur de son âme, ce

⁹¹ LFP.414.

qu'il nomme lui-même "l'ardente chronique"⁹² ou "la tunique ardente de la fable"⁹³.

Le style objectif et ardent doit trouver un équilibre choisi entre la vision et la volonté et sur le plan de la langue, intégrer les groupes nominaux dans des structures où les personnes et les modes verbaux deviendront des marques de l'admiration, de l'invocation, parfois de l'invective.

L'écriture de Perse est marquée d'un côté par un dosage de l'aspect nominal fortement désigné et abondamment développé, renforcé par des marques d'admiration, d'exclamations et de l'autre, par un système verbal dont les personnes et les modes sont ceux de l'exhortation et de l'invocation. L'aspect rhétorique du style se remarque à de nombreux passages mis entre guillemets qui rapportent une parole et qui alternent avec le texte écrit du poète et qui font du poème un chant à deux voix.

Sous cet aspect engagé se regroupe tout ce qui concerne l'exhortation, l'invocation, la célébration. La louange est une adresse; non seulement un homme parle des choses mais face à elles leur proclame son admiration. Le poète ne s'abandonne pas aux tentations du soliloque mais

92 V p. 74.

93 C p. 328.

sort de lui pour aller au monde. Ainsi s'expliquent les nombreuses phrases vocatives que l'on rencontre dans les chants.

Ces phrases vocatives assurent un pont entre l'aspect subjectif et objectif du texte. Chronique en entier est basé sur le refrain vocatif "Grand âge, nous voici"⁹⁴ dont nous avons déjà parlé. Or, ces phrases sont souvent exclamatives "Noblesse, vous mentiez; naissance, trahissiez!"⁹⁵ Le mot mis en apostrophe représente ici des valeurs, mais dans "O fraîcheur, ô fraîcheur retrouvée parmi les sources du langage!..."⁹⁶ il s'agit d'une sensation valorisée, encore qu'abstraite. Le poète s'adresse également aux hommes dont il évoque les problèmes "O vous que rafraîchit l'orage"⁹⁷.

Ces phrases vocatives qui ne contiennent pas nécessairement le ô, sont très nombreuses. On en rencontre 318 cas et dans 91 cas le mot qui nomme l'objet de l'appel commence par une majuscule qui le met en valeur. Les cas les plus fréquents sont Mer (21 cas), Pluies (11 cas), Prince (6 cas), Maître (4 cas), Reine (3 cas).

⁹⁴ C p. 333.

⁹⁵ A p. 185.

⁹⁶ V p. 116.

⁹⁷ V p. 119.

La localisation de ces phrases est assez nette.

Certains poèmes ont un interlocuteur désigné par une majuscule. Quand le mot commence par une minuscule les fréquences les plus élevées sont: ô vous (12 cas), ô toi (10 cas), ô dieux (6 cas), ô mer (5 cas).⁽¹⁾

Mais les mots que nous venons de citer sont assez attendus dans l'oeuvre de Perse. Les cas plus rares, qui représentent des valeurs, acquièrent une plus grande importance relative due au fait qu'ils sont liés à des sensations, ce qui révèle une psychologie: faveur (4 cas), fraîcheur (3 cas), splendeur (4 cas), tristesse (4 cas), grâce (3 cas). Et la splendeur et la tristesse se trouvent côte à côte dans les mêmes passages^{98,99}. On rencontre encore d'autres valeurs dans les adresses suivantes: "ô sourire, ô douceur"¹⁰⁰, "ô promesse"¹⁰¹, "ô sagesse"¹⁰².

Une des caractéristiques des phrases vocatives est l'épizeuxis qui renforce l'adresse et lui donne une tournure plus affective.

(1). On remarquera que dieux se trouve toujours au pluriel et avec une minuscule.

98 A p. 241.

99 A p. 242.

100 V p. 80.

101 A p. 300.

102 A p. 248.

Guerrières, ô guerrières par la lance et le trait jusqu'à nous aiguës!

Danseuses, ô danseuses par la danse et l'attrait au sol multipliées!¹⁰³

Si la seconde appellation diffère de la première il y a une complémentarité attributive entre les deux mots, sous forme appositive ou métaphorique. "O Poète, ô bilingue, entre toutes choses bisaiguës, et toi-même litige entre toutes choses litigieuses"¹⁰⁴, "... Végétales ferveurs, ô clartés, ô faveurs..."¹⁰⁵. Le second terme indique une appréciation subjective. Ici encore, le rapport entre le second terme et le premier est celui d'une appréciation "Et toi, Poète, ô contumace et quatre fois relaps"¹⁰⁶. Dans "Révérence à ta rive, démence, ô Mer majeure du désir..."¹⁰⁷ démence explique un des sens symboliques de la mer. Et tous ces redoublements de l'adresse dans les phrases vocatives sont une manière stylistique d'exprimer ce double versant des choses et de confondre deux ordres dans un même objet.

103 E p. 196.

104 V p. 62.

105 EL p. 20.

106 V p. 32.

107 A p. 161.

Mais l'adresse peut se doubler d'un désir, d'un ordre, d'une exhortation. Et nous voici à la phrase optative. Apparentée à la précédente, elle manifeste mieux l'engagement du locuteur et le contact qu'il établit avec la réalité est encore plus intense. Le verbe prend un relief plus accusé qu'ailleurs, il devient un foyer même lorsque les noms sont nombreux et qu'ils représentent l'aspect visuel du texte. Mais cette phrase au subjonctif optatif complète par son enthousiasme la description admirative exprimée par les groupes nominaux. "Le bon accueil te soit donné, ô première houle visiteuse, qui fait remuer les coques dans les darses, et les mâtures à fond de port comme flèches au carquois."¹⁰⁸ Le développement de la description des effets de la houle est intensifié par le souhait du début. La scène acquiert son âme.

Ici, les mots deviennent plus abstraits mais le déroulement de la pensée se fait sur le même modèle, celui d'un souhait dont l'ombre se prolonge sur toute la partie nominale. "Que je te sois douceur liée et grâce tendre sur les eaux: silence et veille dans ta veille et battement dans l'ombre de tes cils."¹⁰⁹ Dans les passages les plus ardents où la répétition des subjonctifs, les points

¹⁰⁸ A p. 263.

¹⁰⁹ A p. 249-250.

d'exclamation, les interjections, les points de suspension, accumulent leurs effets affectifs, c'est toujours sur une partie nominale que convergeront ces marques des sentiments.

Soufflé l'avoir, doublée la mise- sur toute ruine l'idée neuve!... Ah! qu'elle vibre! qu'elle vibre!... et stridente, nous oingle! - comme la corde résineuse au dé de corne de l'archer.¹¹⁰

Parfois la volonté se manifeste par une condescendante permission "Et vous pouvez remettre au feu les grandes lames de foie sous l'huile."¹¹¹ Mais plus souvent un impératif suivi d'un vocatif commence la phrase.

"Trésaille, ô Mère des présages, jusqu'en nos linges d'épousailles!"¹¹² puis la strophe se développe en périphrases sur la mer, image de l'amoureuse. L'ordre est parfois plus bref, et le ton en devient impérieux. "Lève la tête, homme de soir"¹¹³ dit le poète à lui-même. Cette construction d'un impératif initial suivi d'un vocatif est très fréquente. "Inonde, ô brise, ma naissance!"¹¹⁴, "Lavez, ô Pluies! un lieu de pierre pour les forts"¹¹⁵, "Sifflez,

110 V p. 112-113.

111 V p. 119.

112 A p. 187.

113 C p. 322.

114 V p. 130.

115 E p. 205.

ô frondes par le monde, chantez, ô conques sur les
eaux!"¹¹⁶

On lit des passages entiers à l'impératif qui sont
des appels à l'assistance de la vraie divinité de Perse:
la conscience cosmique.

Sois avec nous dans la faiblesse et dans la
force et dans l'étrangeté de vivre; plus haute
que la joie,

Sois avec nous Celle du dernier soir, qui
nous fait honte de nos oeuvres, et de nos hontes
aussi nous fera grâce,

Et veille, à l'heure du délaissement et sous
nos voiles défaillantes,

Nous assister encore de ton grand calme, et
de ta force, et de ton souffle, ô Mer natale du
très grand Ordre!"¹¹⁷

Toutes ces expressions révèlent la violence du désir
chez Perse et confèrent à la poésie son aspect engagé,
et peut-être aussi une secrète et inconsciente aspiration
à la domination comme nous l'avait déjà suggéré l'analyse
du vocabulaire.

A côté de cette manifestation subjective de la
volonté se place celle de l'esprit par des phrases
interrogatives, celles de la dialectique du poète avec la
vie et des inquiétudes qu'elle provoque (note no 10).
Parfois ces interrogations sont des aveux d'impuissance.
Au point de vue thématique l'étude de ces phrases serait

• ¹¹⁶ E p. 168.

¹¹⁷ A p. 307.

capitale; au point de vue stylistique, elles s'intègrent dans le style de la présence, comme manifestant une très vive conscience d'un mystère et d'une recherche.

Ces interrogations ont une ampleur très diverse, depuis le mot "Mortelle"¹¹⁸ jusqu'aux strophes entières. Dans un cas, deux pages sont dominées par l'interrogation. Mais la phrase interrogative obéit aux lois générales du style de Perse, elle est ample, elle se développe par groupes nominaux, tandis que le verbe y acquiert un relief qu'il n'a pas dans les phrases descriptives. "Plumes errantes sur l'eau noire, dépouilles du plus fort, / Vous diront-elles, ô Soir, qui s'est accompli là?"¹¹⁹ Le sujet est développé mais c'est sur la prédication verbale ou attributive que porte l'interrogation. "Agréeras-tu, Mer exemplaire, nos flancs marqués de vergétures pour les maturations du drame?"¹²⁰ Ici encore, malgré le développement nominal, l'interrogation donne au verbe une importance particulière.

Les verbes être et avoir, souvent très neutres, font mieux ressortir l'objet de l'interrogation. "Qui donc

¹¹⁸ A p. 273.

¹¹⁹ A p. 218.

¹²⁰ A p. 172.

es-tu, Maître nouveau?"¹²¹, "N'est-il rien que d'humain?"¹²²

Ici, l'attribution porte tout le poids de l'inquiétude.

C'est dans la difficulté de comprendre, donc de nommer les thèmes, de décrire que réside le centre de l'inquiétude. Indirectement, c'est la nomination, c'est-à-dire sur le plan grammatical, le nom, qui révèle ainsi sa position centrale dans la poésie persienne.

La distribution des interrogations est assez inégale. Des dizaines de pages peuvent en être privées, tandis qu'une vague d'inquiétude et d'hésitation traverse les autres.

Dans Pluies, l'interrogation à la recherche d'une signification poétique du thème domine deux strophes.

... Nourrices très suspectes, ô Semeuses de spores, de semences et d'espèces légères,

De quelles hauteurs déchues trahissiez-vous pour nous les voies,

Comme au bas des orages les plus beaux êtres lapidés sur la croix de leurs ailes?

Que hantiez-vous si loin, qu'il faille encore qu'on rêve à en perdre le vivre?

Et de quelle autre condition nous parlerez-vous si bas qu'on en perde mémoire?

Pour trafiquer de choses saintes parmi nous, désertiez-vous vos couchés, ô Simoniaques?¹²³

Au deuxième chant de la seconde partie de Vents une strophe de trois versets est interrogative et débute ainsi:

¹²¹ A p. 265.

¹²² V p. 91.

¹²³ E p. 198.

"Si vivre est tel, si vivre est tel, nous faudra-t-il chercher plus bas faces nouvelles?"¹²⁴ Ensuite le passage continue par trois strophes qui commencent par un "Je me souviens" pour se terminer par la question "Qu'irais-tu chercher là?"¹²⁵ Ensuite trois autres strophes débutent par "Une civilisation" pour arriver à l'interrogation "Qu'irais-tu sceller là?"¹²⁶ Une strophe de conclusion s'achève enfin par "Qu'irais-tu clore là?"¹²⁷ Tout le passage est couvert par l'inquiétude et l'effort pour la dominer.

Etroits sont nos vaisseaux, le poème des amants, est la partie de l'oeuvre la plus remplie d'interrogations. Sur toute cette scène amoureuse plane le problème de l'individu, une sorte de barrière mentale sépare ceux dont les corps s'unissent. Aussi sur quatre strophes les interrogations s'accumulent.

124 V p. 95.

125 V p. 96.

126 V p. 97.

127 V p. 97.

Qui donc es-tu, Maître nouveau? Vers quoi tendu, où je n'ai part? et sur quel bord de l'âme te dressant, comme prince barbare sur son amas de sellerie; ou comme cet autre, chez les femmes, flairant l'acidité des armes?

Comment aimer, d'amour de femme aimer, celui pour qui nul ne peut rien? Et d'amour que sait-il, qui ne sait qu'épier, au miracle du front, ce seul bonheur de femme qu'il suscite?...¹²⁸

Les interrogations ne sont pas isolées, le poète n'y trouve même pas de réponse; elles s'accumulent comme un sentiment prolongé, comme un état d'âme.

L'interrogation étant un temps fort de l'émotion, elle est souvent renforcée par un dédoublement "Que disiez-vous, trappeur, de vos deux mains congédiées? Et sur la hache du pionnier quelle inquiétante douceur a cette nuit posé la joue?"¹²⁹ Parfois, au lieu d'une interrogation double ou prolongée, l'intensité de celle-ci est marquée par le simple redoublement d'un mot "Désir, désir, qui nous devance et nous assiste, est-ce là ton seul nom et n'en, est-il point d'autre?"¹³⁰ Trois groupements binaires en crescendo donnent à cette interrogation un ton particulièrement pressant.

128 A p. 265.

129 E p. 216.

130 A p. 243.

L'interrogation étant comme l'exclamation, la manifestation d'un sentiment subjectif, elle est parfois ponctuée d'interjections "Ah! tout n'est-il que cette éclosion de bulles heureuses qui chantent l'heure aveugle?"¹³¹, "Sommes-nous, ah, sommes-nous bien? - ou fûmes-nous jamais - dans tout cela?"¹³²

L'interrogation chez Perse est plus passionnée qu'intellectuelle, tous les procédés de la rhétorique affective s'y retrouvent. Cependant, le langage reste très contrôlé. Le texte est sans incohérence.

Parfois l'on trouve une interrogation entre parenthèses. En voici des exemples qui devraient être examinés dans leurs rapports avec l'ensemble du texte. "(Et qui donc ne romprait, du talon ne romprait l'enchaînement du chant?)"¹³³ Il s'agit d'une hypothèse que l'auteur fait en parlant de son poème. "(Et, là! que voulions-nous dire, que nous n'avons su dire?)"¹³⁴ indique que le poète n'a pas pu concrétiser toute sa pensée dans son écrit. Ainsi ces interrogations expriment des réticences. Elles deviennent une digression sur un thème

131 A p. 200.

132 C p. 339.

133 V p. 14.

134 A p. 205.

ou l'affleurement d'un doute qui restreint l'enthousiasme de l'éloge.

6. La phrase narrative.

La phrase narrative est la plus habituelle en littérature. Chez Perse sa présence est fréquente mais, vu le développement des autres types, son importance relative est beaucoup moindre. Le texte nous fait d'ailleurs plus participer à un regard et à un sentiment qu'à une action; encore, celle-ci se présente-t-elle avec la distance que lui donne le nom abstrait. Il est plus question de l'observation d'une action que d'une action elle-même. Les phrases narratives sont chez Perse des incidents qui éclairent un thème mais ne le constituent pas. "Jadis des hommes de haut site, la face peinte d'ocre rouge sur leurs mesas d'argile, nous ont dansé sans gestes danse immobile de l'aigle."¹³⁵ C'est une plongée dans le passé, en dehors du thème mais rattachée à lui en opposition avec l'"Ici, ce soir" qui suit.

Pour qu'il y ait une narration, une succession continue d'événements est nécessaire. Ceci est rare chez Perse où le thème se développe par des parallélismes qui se superposent. Le lecteur ne voit pas un récit, il en voit des

tableaux. C'est pour cela que ce genre de phrase constitue toujours un arrière-plan du thème. "La rose un soir fut sans arôme, la roue lisible aux cassures fraîches de la pierre, et la tristesse ouvrit sa bouche dans la bouche des marbres"¹³⁶ ne parlent que des circonstances qui amènent les Patriciennes à prendre conscience d'une réalité plus profonde.

Il en est de même dans cet autre passage:

Un soir d'étrange rumeur à nos confins de fête, quand l'honneur désertait les fronts les plus illustres, nous sommes sorties seules de ce côté du soir et des terrasses où l'on entend croître la mer à nos confins de pierre.¹³⁷

Parfois le passage narratif conclut le poème mais ne concerne, sous un couvert symbolique, que l'histoire du poème lui-même. Voici les derniers mots de Vents qui ressemblent à la fin d'Anabase dont la conclusion est du même genre.

Quand la violence eut renouvelé le lit des hommes sur la terre,

Un très-viel arbre, à sec de feuilles, reprit le fil de ses maximes...

Et un autre arbre de haut rang montait déjà des grandes Indes souterraines,

Avec sa feuille magnétique et son chargement de fruits nouveaux.¹³⁸

¹³⁶ A p. 185-186.

¹³⁷ A p. 186.

¹³⁸ V p. 121.

Pourtant, pouvons-nous considérer comme narratives les phrases au futur? Ces prophéties concernent trop l'espérance, la volonté de transformer le monde, pour que nous puissions, malgré son apparence externe, ranger cette phrase sous le type narratif. La subjectivité y a trop part. "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"¹³⁹, ou "Nous fréquenterons ce soir le sel antique du drame"¹⁴⁰ ne révèlent que des accomplissements espérés par le poète. Ce type de phrase ne serait qu'une variante de la phrase optative.

Ce que nous avons dit à propos du récit peut sembler paradoxal. La plupart des poèmes de Perse sont issus de périples et pourtant le rôle de la phrase narrative y est limité. Mais il est visible que le poème n'est pas présenté comme un récit; c'est bien plutôt un regard qui se déplace sans que l'on se rende toujours bien compte du changement spatial ou temporel de l'observateur. La portée poétique - c'est-à-dire cognitive - du texte est de loin plus importante, et c'est en fonction d'elle que l'écriture est composée. Aussi, les faits stylistiques tendent-ils vers un dépassement

¹³⁹ V p. 120.

¹⁴⁰ A p. 190.

même de la matérialité de la nature pour nous orienter vers sa signification. Le vrai message est au delà du temps.

7. Le rôle de la juxtaposition et de la coordination.

Nous avons examiné jusqu'ici des structures hypotaxiques, ^{peu} une hiérarchie des combinaisons possibles des mots entre eux dans les groupes et dans les phrases. Les modèles d'agencement avaient leur signification: l'éloge, la présence, exerçaient leur pression sur les structures grammaticales. Déjà ici on pouvait remarquer que la syntaxe n'était pas indifférente à la thématique, que forme et signification ne sont que des aspects complémentaires et interdépendants de l'oeuvre littéraire. Plusieurs fois nous avons dû faire remarquer comment certaines structures grammaticales prédisposaient le texte aux jeux sémantiques de l'ambiguïté. Ainsi, le dépassement du sens littéral devenait possible.

Or, un autre aspect de la syntaxe, la coordination et la juxtaposition, est encore bien plus favorable à ces glissements de sens et il devient encore plus difficile ici de séparer syntaxe et sémantique. En coordonnant et juxtaposant des mots de domaines différents, on provoque entre eux des équivalences et l'on agit sur la thématique. La parataxe unit des concepts différents qui en deviennent complémentaires. Aussi, l'étude des répétitions, des

accumulations, des parallélismes servira de transition entre les deux combinatoires.

Cette poésie étant faite essentiellement de description lyrique, union étroite du sujet et de l'objet, un des effets sur la construction de la phrase sera l'usage de l'amplification. Perse pose un thème, comme un peintre il le précise par des touches successives et par sa mise en place dans l'encadrement du monde.

Cette intention se réalisera sur le plan du style par des accumulations, des répétitions, des parallélismes syntaxiques, avec des variations sémantiques qui chaque fois illuminent l'objet de rayons nouveaux.

Toutes les ressources de la rhétorique classique: anaphores, épizeuxis, paradiastôles, paronomases, parenthèses, se retrouvent dans son oeuvre. On pourrait s'attarder à les relever. Mais de tous ces procédés, les noms techniques importent moins que l'esprit qu'ils confèrent au texte: ce retour constant sur l'objet dans le développement de la prédication ou l'insistance affective.

Le style ne sera donc pas celui du récit linéaire. C'est pour cela que cette poésie, quoiqu'on l'ait dit, n'est pas épique. La structure ressemble plus au développement musical d'un thème avec ses variations qu'au déroulement de l'action. Le sujet ne se déplace pas, n'évolue pas, il s'approfondit par la verticale, et

s'enrichit par des additions continues. C'est autour de cette idée que nous allons étudier la "taxis" de Perse.

Toutes ces formes de répétitions créent des moules dans lesquels les idées se développent par les suggestions des rapprochements. Le mouvement part du thème puis gravite autour de lui sans s'en éloigner. C'est ainsi que l'on rencontre tant de constructions anaphoriques où la même idée revient, parfois de strophe en strophe, modulée par des variations. Deux strophes peuvent se suivre et commencer de la même manière.

Seigneur terrible de mon rire, voici la terre
fumante au goût de venaison,

.....
Seigneur, Seigneur terrible de mon rire!
voici l'envers du songe sur la terre.¹⁴¹

Les strophes se répondent comme les deux versants du réel. Une épizeuxis insiste sur le mot seigneur.

Dans une strophe, le mot Il neige¹⁴² se répète au début de chaque phrase suivie de compléments circonstanciels. Dans le chant VII de Neiges, l'impératif lavez¹⁴³, parfois doublé, commence chaque strophe et se répète encore au début des phrases. Et sur cet axe, gravite une énumération de compléments d'objet.

141 E p. 192.

142 E p. 216.

143 E p. 205.

Le retour anaphorique d'un mot capital est fréquent. "Où es-tu? dit le songe"¹⁴⁴ se répète au début de deux strophes. Mais parfois les répétitions sont plus nombreuses et cinq versets de Choeur commencent par un Toi suivi d'une relative.¹⁴⁵ Le thème reçoit son développement explicatif.

Nous avons parlé de l'importance des phrases désignatives mais quand celles-ci se répètent elles deviennent aussi un cas d'anaphore. Une fois cinq versets d'une page commencent par "C'est la terre", "C'est la Ville", "C'est la splendeur", "C'est le désir", "C'est la fraîcheur".¹⁴⁶ Chaque fois la désignation est suivie de son développement. Cette répétition est parfois binaire "Et c'est le temps de bâtir sur la terre des hommes. Et c'est regain nouveau sur la terre des femmes."¹⁴⁷

Il en est de même dans une strophe de Vents où le mot hiver commence chacun des versets suivi d'une série de compléments.¹⁴⁸

Il y a des cas où la symétrie est fonctionnelle. Dans un passage de Vents les strophes se suivent en

144 A p. 266.

145 A p. 306.

146 E p. 209.

147 V. p. 115.

148 V p. 45.

commençant par des compléments circonstanciels: "Jusqu'à ces hauts récifs...", "Jusqu'à ces lourds barrages...", "Sur les glacis...", "Sur tout ce hérissément de fer".¹⁴⁹ La symétrie fonctionnelle est un moule à variation sur un même sujet.

Souvent le parallélisme est ainsi provoqué par des propositions, sinon même par des phrases entières qui se suivent presque identiques et où la variation ne porte que sur quelques mots. On lit ainsi trois versets qui commencent par la localisation du procès, suivi du verbe et de son sujet.

Où vont les sables à leur chant s'en vont
les Princes de l'exil,
Où furent les voiles haut tendues s'en va
l'épave plus soyeuse qu'un songe de luthier,
Où furent les grandes actions de guerre
déjà blanchit la mâchoire d'âne.¹⁵⁰

Mais ces symétries exercent leur action sur la sémantique; elles servent de connecteurs. Les emplacements similaires dans des chaînes de fonctions font que ces mots s'appuient sémantiquement et suggèrent des translations figuratives. L'allure un peu mystérieuse du poème incite le lecteur à chercher des rapprochements.

149 V p. 44.

150 E p. 169.

Parfois l'effet agit par accumulation. "Cette grande chose sourde par le monde"¹⁵¹ est expliqué par quatre comparaisons qui précèdent. C'est l'accumulation qui circonscrit le sujet.

Et l'homme encore fait son ombre sur la
chaussée des hommes,

Et la fumée de l'homme est sur les toits,
le mouvement des hommes sur la route,

Et la saison de l'homme sur nos lèvres
comme un thème nouveau....¹⁵²

Ici, l'accumulation des notations renforcée par le et crée une complémentarité sémantique parmi les variations dans les symétries. Son rôle est syntaxique. Le thème s'enrichit par un retour différent sur lui-même. Le lecteur cherche un rapport d'une part entre l'ombre, la fumée, la saison de l'homme et, d'autre part, entre la chaussée des hommes, le mouvement, la route et le thème nouveau. Instinctivement il cherche des analogies qui en deviennent métaphores et ainsi le thème nouveau s'explique.

"L'amplification revêt d'autres formes. Celui de la répétition immédiate appelée, en rhétorique, épizeuxis. Nous en avons déjà rencontré bien des exemples. Son effet est surtout celui des insistances affectives et nous l'avons remarqué surtout dans les interrogations. Donnant plus de

151 E p. 171.

152 V p. 95.

) volume à un concept, elle attire fortement l'attention. Elle est suivie d'une phrase qui est à la fois son explication et une détente. "J'avais, j'avais ce goût de vivre loin des hommes, et voici que les Pluies...."¹⁵³

Toute la tension d'une page de Vents est exprimée par trois épizeuxis qui débudent trois strophes "Plus loin! plus loin!", "Plus bas, plus bas", "Plus vite, plus vite".¹⁵⁴ Ce procédé fait partie de la dimension affective du texte.

La répétition peut se faire par groupe "... Plus loin, plus haut, où vont les hommes minces sur leur selle; plus loin, plus haut, où sont les bouches minces, lèvres closes."¹⁵⁵ Ici, la répétition est renforcée par des séquences fonctionnelles identiques. Un relief d'intensité se crée ainsi entre les thèmes.

Les autres formes de répétitions nous ont semblé plus rares, l'anaphore et l'épizeuxis restent les principales.

Le style de la répétition entraîne la présence de nombreux mots grammaticaux qui marquent l'accumulation. Le style de Perse est très lié. Les éléments qui marquent des oppositions, des coordinations sont bien représentés, ainsi

¹⁵³ E p. 202.

¹⁵⁴ V p. 98-99.

¹⁵⁵ V p. 43.

que les circonstanciels de temps et de lieu, mais les indices de subordination logique sont plutôt en nombre relativement restreint.

Nous avons vu que le et était après le de, le mot le plus fréquent de l'oeuvre: près de 2900 occurrences soit 2,7% du total des mots. Ce qui frappe est le nombre de Et anaphoriques, quasi adverbes de liaison, équivalant à un aussi. Dans l'oeuvre nous avons relevé 52% de et anaphoriques pour 48% de et conjonction de coordination. L'effet produit sur le texte est celui de la cohésion du monde décrit. Rien ne semble à part, jamais l'on a l'impression d'une fragmentation de l'univers poétique et ainsi la polyvalence des ambiguïtés est contrebalancée par un élément unificateur. L'écriture unit texte et métatexte et les deux plans de signification se répondent. Ainsi, le déroulement de la lecture se prolonge dans la continuité des deux aspects de la réalité.

L'étude des emplacements de ces et qu'ils soient de coordination ou d'emphase au début des phrases ou suivant une ponctuation forte peut nous faire remarquer comment le procédé peut nous conduire à relever des insistances thématiques et de le relier ainsi à un fait stylistique.

En conjonction de coordination, on rencontre 309 fois le et - soit plus de 10% du total des occurrences - devant un complément déterminatif double (note no 11). Ce

redoublement du complément sur deux plans de signification différents est un procédé qui multiplie les relations et rend le déterminé ambigu. Cette relation de double appartenance est liée à la notion même de poésie chez Perse. La valeur de la conjonction en acquiert une grande importance.

Mais la position privilégiée en et anaphorique est encore plus intéressante. En ce cas, la conjonction est emphatique et met en évidence ce qui suit, parfois assez fortement désigné, et elle produit un effet d'accumulation et de liaison entre les parties du poème. La mer est évidemment le mot le plus favorisé par cette insistance. Les pronoms personnels, surtout à la première personne, sont également souvent mis en évidence ainsi que l'homme. Un point perspectif peut ainsi se dégager: les problèmes personnels qui sont ceux de l'homme et du mystère universel dont la mer est le support symbolique. Le style devient un catalyseur de thèmes.

C'est dans le style de l'accumulation qu'il faut placer l'usage de encore (225 occurrences). Et pourtant celui-ci est assez particulier, il est plus impressioniste que significatif. Evidemment, il peut indiquer un surcroît et équivaloir à aussi. "Et nos poèmes encore s'en iront sur

la route des hommes"¹⁵⁶, "J'ai vu encore la Ville haute sous la foudre"¹⁵⁷. La fréquence la plus élevée de encore se trouve dans Vents, le poème du renouvellement.

Mais souvent il renforce le et, il insiste sans que sa charge sémantique soit bien grande, "et c'est la naissance encore de grands prodiges"¹⁵⁸, "Et le mouvement encore l'habite et le propage"¹⁵⁹. Le mot accentue une accumulation dont nous avons déjà vu tant d'exemples chez Perse. Un aspect quantitatif s'ajoute à l'impression ressentie, une certaine concentration des idées s'opère ainsi qu'une saturation de la sensation.

Aussi le champ d'application de cet adverbe se trouve dans les phrases qui concernent les grands thèmes de Perse, la poésie, le songe, la mer, l'érotisme. Il est comme le et un catalyseur de thèmes "O Songe encore, dis le vrai"¹⁶⁰, "Et pourrions-nous encore te rêver, mais pour si peu de temps encore, te nommer..."¹⁶¹. Nous pourrions citer plus de cent cas de ce encore sans beaucoup de signification mais à effet impressionniste certain.

¹⁵⁶ V p. 120.

¹⁵⁷ V p. 108.

¹⁵⁸ V p. 41.

¹⁵⁹ V p. 118.

¹⁶⁰ A p. 278.

¹⁶¹ A p. 292.

Cet adverbe procure au mot qui précède une sorte d'extension, de rayonnement, de prolongement, dans le temps, "et c'est douceur encore d'une aube"¹⁶². Supprimons l'adverbe et nous sentirons l'absence de cette aura qu'il confère. L'usage de ce mot fait ajouter des connotations aux autres. Il doit être étudié dans son entourage. "Ecoute encore l'orage labourer dans les marbres du soir."¹⁶³ Si l'on ôte encore, le verbe n'est plus qu'un impératif bref et toute la tension de l'oreille disparaît.

Ainsi, l'usage normal de cet adverbe dont le premier rôle serait celui d'une charnière qui rappelle ce qui précède, est devenu celui d'un modificateur d'atmosphère.

Nous venons d'examiner les effets des marques de coordination et ceux des séries de mots ou de phrases juxtaposés. Bien souvent ces tournures grammaticales favorisaient l'éclosion des sens doubles. Des éléments parallèles se répondent, les répétitions réagissent entre elles comme des variations d'un même thème.

Dans ces modèles, ces cadres, les oppositions, les complémentarités vont provoquer des transferts d'un plan de signification à un autre.

162 A p. 260.

163 V p. 32.

De plus en plus clairement, on se rend compte que la structure est génératrice. Qu'elle soit syntaxique ou sonore, elle rapproche les mots donc des sens. La construction syntaxique rejoint la sémantique; une combinatoire conduit à l'autre.

8. Conclusions.

Nous avons examiné tous les types de phrases de l'oeuvre de Perse et nous n'en avons pas trouvée qu'on ne puisse classer sous une de ces rubriques. On a pu vérifier qu'elles s'élaboraient sur deux axes principaux: l'axe de l'objet représenté par la dénomination, la désignation, la caractérisation et la détermination, et l'axe du locuteur par l'adresse, le souhait, l'interrogation qui représentent le style de la présence. Les phrases narratives ne caractérisent pas le style de Perse, elles sont moins nombreuses que dans les textes courants et le récit ne se présente pas sous sa forme verbale et active.

Ainsi, deux tendances, chacune présente par quelques faits stylistiques particuliers, manifestent la rencontre du poète avec le monde. Le poète s'engage totalement dans la célébration poétique, proclame son admiration, ses désirs, sa recherche de connaissance. La manière de décrire la nature est pleine d'une affection enchantée et d'une ardeur de vivre comme la structure des phrases en témoigne.

A cette syntaxe descriptive et engagée s'en ajoute une autre qui se développe surtout dans les parallélismes et la coordination. Superposée à la syntaxe grammaticale qui lui fournit ses cadres d'action, une syntaxe sémantique s'élabore. Une combinatoire de sens créatrice d'ambiguïtés sera suscitée par des rapprochements rendus possibles grâce à la construction interne des groupes nominaux souvent à trois éléments, grâce aux tourpures de phrases, grâce à la juxtaposition et au parallélisme de ces phrases entre elles. Ainsi, nous sommes naturellement amenés à étudier cette combinatoire sémantique, créatrice de sens poétiques.

Notes.

Note no 1

Liste des mots revenant le plus souvent en fonction de complément déterminatif:

<u>Mot</u>	<u>Nombre d'occurrences en complément dét.</u>	<u>Nombre d'occurrences du mot</u>
de mer	114	541
pierre	74	156
femme	70	181
homme	62	384
eau	44	190
chose	35	161
âme	29	83
esprit	27	44
dieu	21	109
être (n)	19	38
fille	18	113
terre	16	212
large	15	29
vivre	14	64
langage	14	22
abîme	13	27
désir	12	30
ailleurs	8	15
aimer	8	42
chair	7	27
alliance	7	30

N. B. Cette liste demande une correction. Avec certains noms, il peut s'agir de compléments de matière.
Ex.: une ode de pierre.

Note no 2

Pour expliquer comment le complément déterminatif peut nous aider à reconstituer une vision de l'auteur, nous donnons des listes de noms déterminés par le même nom. Comme certains de ceux-ci sont des métaphores, on peut, par rapprochement, saisir la signification de l'imagerie de Perse.

sources	du langage
grand arbre	"
souillure	"
abeille	"
grâces mortes	"
grandes intumescences	"
crêtes	"
défaillances	"
grands offices	"
grandes érosions	"
éclat insoutenable	"
l'obscur naissance	"

souffle	du large
feux (x2)	"
pulsations	"
écobuages	"
bruits soyeux	"
pluies	"
chant	"
bleu	"
eaux	"
plans	"
hautes narrations (x3)	"

On peut réduire ces tableaux sous quelques concepts. Ainsi, souffle, chant, bruits soyeux, hautes narrations, ont des sèmes communs. Une hypothèse est offerte à la recherche: celle de l'image du souffle du large comme parole de la

nature que chante le poète. Dans la série, langage, on sent le souci philologique du poète qui veut remonter aux sources (sources, grâces mortes, obscure naissance) et qui a le souci de l'évolution linguistique, de l'érosion des sens.

Une intersection se dessine entre les deux groupes, puisque les expressions éclat insoutenable, grandes intumescences, crêtes s'appliquent aussi aux vagues de la mer et narrations, chant, bruits au langage.

Note no 3

Si l'on se met au point de vue de la logique formelle, on peut dire qu'un adjectif qualificatif (nous excluons les adjectifs de relation) crée une sous-classe d'une classe. Ainsi eaux fraîches (B) est une sous-classe de eaux (A), ($B \subset A$). Il y a donc un rapport d'inclusion.

Un complément déterminatif affirme que certains éléments d'un ensemble appartiennent à un autre. Il y a donc un rapport d'appartenance partiel, et l'on ne considère que celui-là: les pluies (B) du large (A) ($B \cap A$).

La différence entre les deux espèces est que dans le premier cas la relation est analytique et dans le second, synthétique (dans le sens kantien). Une étude thématique pourrait ainsi constituer une combinatoire de thèmes en reconstituant des inclusions, des intersections de classes

et en utilisant certaines marques de relations syntaxiques dans le texte.

Note no 4

Voici quelques exemples de ces groupes nominaux ternaires. On voit qu'ils constituent des groupes rythmiques d'environ huit syllabes de deux accents faibles et d'un fort:

aux solitudes molles du matin	(EL p. 37)
une belle relation du ciel	(EL p. 37)
le temps d'une grande chaleur	(AB p. 151)
dans le commerce d'un vieil arbre	(AB p. 161)
ô pur ombrage d'après-vivré	(A p. 299)
le bonheur en larmes de l'amante	(A p. 239)
Mer innocence du Solstice	(A p. 289)
la corne peinte des autels	(E p. 168)
le ciel gris de l'aube	(E p. 213)
le long cri de métal	(V p. 36)
l'hydre amoureuse de sa force	(A p. 276)
la pierre sauvage du malheur	(V p. 118)
les premières neiges de l'absence	(E p. 213)
l'hydre vivace de ma force	(V p. 36)

Noté no 5

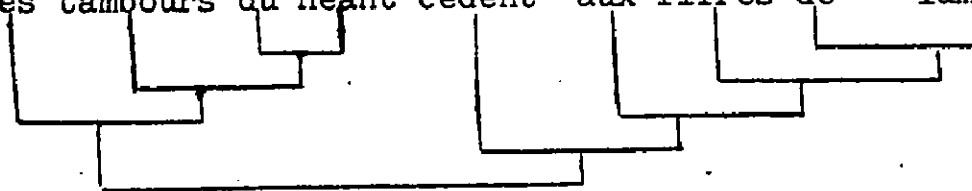
Nous nommons fonctions principales ou primaires celles qui dépendent directement d'un verbe: le sujet, les compléments d'objet, les compléments circonstanciels.

Vient ensuite un deuxième degré de relation: les fonctions auxiliaires ou secondaires qui dépendent du nom comme l'article, l'adjectif, le complément déterminatif ou la relative. Ces fonctions sont particulièrement nombreuses chez Perse à cause de l'importance des groupes nominaux.

Evidemment, il peut y avoir un troisième degré de subordination qui serait fait de fonctions dépendant de mots au deuxième degré de relation. Le système de fonctions dans une phrase est ainsi hiérarchisé parce que celles-ci se constituent toujours en groupes binaires, un terme principal et un terme dépendant.

Pour illustrer ceci nous donnons le schéma fonctionnel de deux phrases très persiennes et de construction identique.

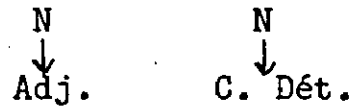
Les sagaies de Midi vibrent aux portes de la joie
Les tambours du néant cèdent aux fifres de lumière



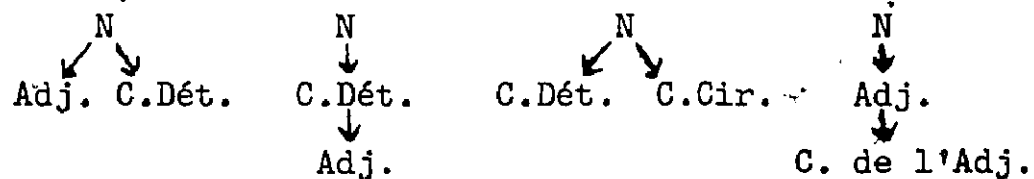
Note no 6

Schémas fonctionnels les plus fréquents des groupes nominaux chez Perse:

1. Groupes binaires



2. Groupes ternaires



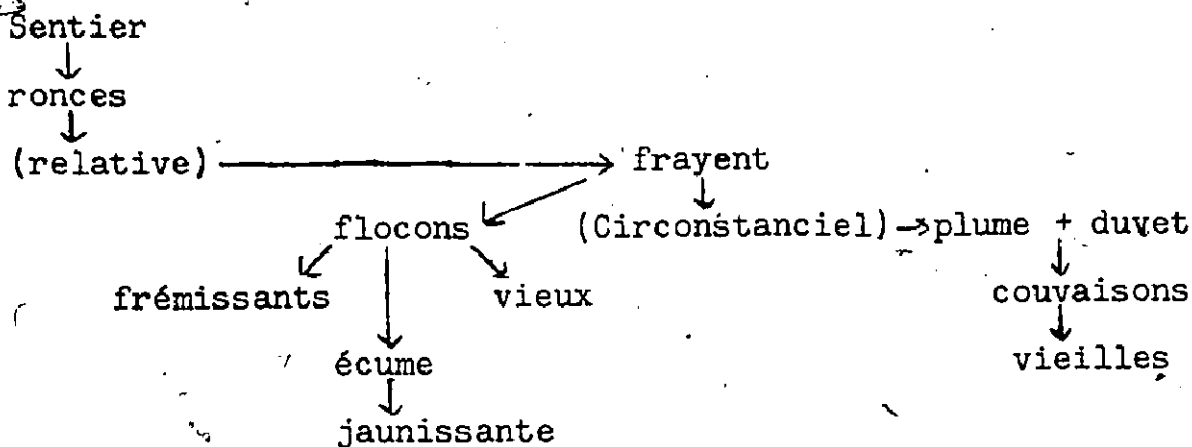
On rencontre les substitutions

de l'adjectif par : un complément du nom
 : un participe
 : un apposé
 : une proposition relative

du complément
 déterminatif par : un complément circonstanciel
 : une comparaison

Note no 7

La hiérarchie de la subordination s'établit ainsi dans cette phrase:



Note no 8

Pour mieux montrer les parallélismes des groupes et des fonctions, on peut disposer cette phrase ainsi:

La Mer en fête de nos songes

comme une Pâque d'herbe verte et

comme une fête qu'on fête

Toute la Mer en fête des confins

sous sa fauconnerie de nuées blanches

comme domaine de franchise et

comme terre de main morte

comme province d'herbe folle et

qui fut jouée aux dés.

Note n° 9.

Voici quelques statistiques qui peuvent nous donner une idée de l'importance des expressions déictiques fortes dans l'oeuvre.

Voici. - L'expression se rencontre 60 fois et particulièrement sous les formes suivantes:

Voici que	14 fois
Et voici	15 fois
Nous voici	12 fois

Ce fait s'intègre aussi dans le style de la présence.

Voilà. - Cette expression se trouve 6 fois dans l'oeuvre.

Il y a. - Voici la fréquence de cette expression et de ses variables:

il y a	22 cas
il y ait	3 cas
il y aura	2 cas
il y avait	8 cas
il y eut	<u>11</u> cas
	46 cas

C'est. - On le rencontre 81 fois.

Nous pouvons donc évaluer à plus de 200 le nombre des expressions déictiques fortes. A cela s'ajoutent 70 celui qui employés dans des périphrases qui désignent quelqu'un par son activité.

Note no 10

Les phrases à mots interrogatifs sont au nombre de 307.

Les thèmes de ces phrases sont ceux des principaux sujets de Perse: l'existence humaine, le mystère poétique, le langage, le songe, la mer et l'érotisme. On pourrait donc, à partir de ces phrases, faire une étude de l'inquiétude chez Perse mais ceci n'est pas l'objet de notre travail.

Note no 11

Voici la liste des emplois privilégiés de 2881 occurrences du et.

1) devant un déictique, 111 cas

Et c'est	56
Et ce	34
Et cette	21
	<u>111 cas</u>

2) Et dans, 63 cas

3) devant un déterminatif

	compléments déterminatifs doubles	punctuation + et + comp. forte	comp. dét.
et d'	94	13	
et de	165	55	
et des	27	6	
et du	24		
	<u>309 cas</u>	<u>74 cas</u>	

- 4) et je 29 cas
 et moi 14 cas
 et nous 54 cas
 et toi 29 cas
 et vous 20 cas

5) précédant une relative et qui

précédé d'une
 ponctuation forte

54 cas

sans ponctuation
 forte

17 cas

6) et tout(e)

précédé d'une
 ponctuation forte

36 cas

sans ponctuation
 forte

14 cas

7) Avec mer /

Et de mer	3 cas
Et la mer	16 cas
et mer	15 cas
et Mer	11 cas
	<u>45</u> cas

- 8) et l'homme 19 cas
 et au delà 10 cas
 et la terre 9 cas
 et fort (e) 8 cas
 et l'amour 7 cas
 et la tristesse 5 cas
 et le vent 5 cas

CHAPITRE V

LA COMBINATOIRE SEMANTIQUE

1. La situation du texte.

Tout se tient dans un style: la distribution statistique du vocabulaire, les types de phrases, le rythme, le parallélisme fonctionnel, impliquent certaines particularités de la combinatoire sémantique.

En effet, la grande dispersion et concentration du vocabulaire se retrouvent dans l'unité des thèmes et la variété des prédictions; les parallélismes syntaxiques permettent des rapprochements analogiques entre des différences sémantiques et servent de connecteurs entre des plans de signification¹; le nombre assez restreint de phrases narratives, le très grand nombre de phrases nominales, attributives et exclamatives confèrent au texte un aspect où l'admiration s'allie à la description. Dans le texte, pas plus que dans la langue, la syntaxe et la sémantique ne peuvent être séparées.

Ce que nous avons dit de la syntaxe nous annonce la manière dont va se constituer l'univers de Perse. Une première triangulation horizontale va placer la parole entre le je, le tu et le il, et les deux premières personnes y

¹ A ce propos, je me réfère à la citation de Roman Jakobson de l'introduction, et au texte sur la poésie, op. cit., p. 209 à 298, que l'on peut considérer comme un des plus importants parus ces dernières années.

auront une situation privilégiée. Sur cette structure-mère va se construire, par une redondance thématique dans la variation prédicative, un échafaudage vertical de translations figuratives où les couches de signification - les diverses hypostases poétiques de la réalité de base - vont se superposer à l'aide de divers connecteurs linguistiques.

La grande redondance dont témoignaient les statistiques montrent une tendance au retour sur le thème plutôt qu'à la prolongation de l'action. La même idée revient tout au long d'un poème sous forme de sujet ou de complément d'objet. Les prédications provoquent un développement par enrichissement ou par translation figurative de la caractérisation du thème. Le type de phrase employé par Perse nous le laissait déjà entrevoir.

Les textes de Perse sont basés sur une rencontre en tant que situation de l'écriture, et sur une adresse quand on les examine sous leur aspect verbal. L'auteur se pose face à la nature ou à une personne ou à une réalité spirituelle. Mais cette parole, fixée dans le temps et l'espace, est ambiguë, c'est-à-dire bivalente. Cette dualité de sens permet au métatexte de s'élaborer par les suggestions provoquées par l'agencement verbal. Par une machination de l'ambiguïté, un sens poétique immanent se découvre dans le sens manifesté, le style devient une maieutique qui suscite, par son apparente obscurité, des

sens possibles surgis du fond de la conscience. Ils illuminent la réalité première d'un regard latent recréé par le jeu des correspondances sémantiques.

Aussi, il nous faudra d'abord tenter de réduire à son système le plus général cette base de départ vers l'élaboration du monde poétique.

Le style de la présence, marqué par la primauté des fonctions expressives - exclamation, éloge, admiration - et des fonctions conatives - ordres, souhaits - sur la fonction référentielle, crée une situation textuelle particulière qui confère à la célébration poétique un aspect de rhétorique sacrée. De cette situation, il résulte que le locuteur - poète, célébrant ou personne interposée - se trouve lié à "autre chose", soit une personne, un élément de la nature ou une idée, thème principal de cette rencontre, d'où jaillit, par la récitation, une signification poétique, une ouverture verticale du texte au métatexte (note no 1).

En contrepoint de cette adhésion profonde du je poétisant, et du tu vocatif du thème, se situe souvent le plan du refus, celui d'une situation reniée et repoussée.

Comme cette parole est toujours située par rapport à un événement de la vie de Perse, nous trouvons des références allusives à un encadrement circonstanciel qui fournit des éléments au thème et qui sert de base à la construction verticale que Perse nomme "propos" (note no 2).

C'est ici qu'intervient le problème particulier de la combinatoire sémantique de Perse: comment le thème se développe-t-il en propos, le texte en métatexte?

Le parallélisme établit des contacts entre des notions différentes placées dans des positions semblables. Des attributs, des apposés, des adjectifs, des périphrases peuvent enrichir par leurs variations la compréhension du thème et le décrire par une accumulation de connotations et de substitutions. D'autre part, les translations sont provoquées par des rapprochements sonores, des comparaisons, des métaphores, des allusions périphrasiques superposées par des parallélismes.

Cette superposition fait obstacle à la séquence linéaire du développement temporel.

Perse lui-même ne parlait-il pas de l'effet poétique "par l'illumination lointaine de l'image médiatrice, et par le jeu de ses correspondances, sur mille chaînes de réactions et d'associations étrangères."²

Perse, il est vrai, raconte des voyages, décrit la nature, poétise un acte d'amour. Mais la dimension verticale, le regard contemplatif tourné vers le haut, ralentit le déroulement de l'action au profit de la richesse significative du retour continuelsur le thème. La dimension

verticale se construit sur un sujet de base en continuelle transformation et c'est ce que nous allons tenter de décrire.

2. Les translations dans le triangle de base.

Les translations figuratives ne sont expliquables que parce que, à cause d'une incompatibilité de sens, il faut pour les intégrer à une séquence homogène de concepts leur donner une autre acception. Le sens métaphorique n'est possible que par une ligne classématique qui a besoin de certains concepts analogiques pour réaliser la compatibilité (note no 3). Pour faire cette opération translatrice, nous devons trouver dans la langue des indices qui le permettent. Le cas des comparaisons est simple: l'analogie y est lexicalement exprimée. Dans l'apposition, elle est exprimée par une contiguïté de mots. Parfois la clé du sens sera dans un complément déterminatif, c'est ce que nous avons nommé la métaphore génitive. Dans d'autres cas les parallélismes sémantiques ou syntaxiques illuminent le sens symbolique. Parfois encore, le mot sera employé dans son sens propre mais aussi dans un sens métaphorique et les deux entrent en correspondance. Tous ces procédés de liaison sémantique nous les appellerons des connecteurs ou opérateurs de translation. Nous avons vu en parlant de la phrase qu'une polyvalence de signification était obtenue par la structure. Nous verrons maintenant d'autres manières de créer

l'ambiguïté, par la superposition d'une seconde ligne classématique sur la première, d'un métatexte sur un texte (note no 4).

Examinons en premier lieu la triangulation de base, dans des oeuvres successives.

L'étude des textes de Perse montre que le thème, parfois sous le couvert de translations figuratives, reste constant dans une oeuvre, ou des parties importantes d'une oeuvre. Celui-ci se trouve normalement en fonction sujet ou complément d'objet selon la position qu'il occupe dans la première triangulation des personnes. En effet, la rencontre crée une dualité entre le poète et le thème (souvent en position vocative). Si l'un se trouve sujet, l'autre sera complément et dans la situation de l'adresse, le thème sera au vocatif, c'est-à-dire à la seconde personne. Un regroupement des fonctions sujet et complément d'objet permet de saisir le fonctionnement de certaines variations verticales (note no 5).

A cette rencontre positive s'ajoute, comme nous l'avons déjà dit, un contrepoint, souvent marqué par la présence impersonnelle du on ou des autres en opposition avec l'attitude du poète. Ces signes de l'éloignement manifestent le refus du poète et sont à la troisième personne, celle qui se situe hors l'acte de communication.

Dans les chants V et VI d'Eloges³, les sujets des verbes sont soit l'auteur lui-même qui écrit à la première personne, soit la nature ou une fusion des deux thèmes dans le mot enfance, mais "Enfance mon amour"⁴, "l'enfance adorable du jour"⁵ et "l'enfance agressive⁽¹⁾ du jour"⁶, créent par la double application du mot soit à l'auteur, soit à l'aube, une fusion entre le poète et l'objet de son admiration. Le mot a servi de connecteur.

Mais il y a une présence adverse. "Et d'autres montent, à leur tour, sur le pont/ et moi je prie, encore, qu'on me tende la toile...."⁷ Le moi je marque bien une opposition. Toute la situation est construite face à une adhésion prépondérante et à un refus à l'arrière plan.

Le monde d'Anabase est plus vaste et la présence des hommes, pourtant jamais nommés, plus importante. Mais le point perspectif reste celui de l'écrivain. La première personne est sujet dans les phrases verbales, les phrases nominales sont souvent implicitement, par leur situation, à

(1) Agressif doit être pris dans le sens latin de approcher, arriver.

3 EL p. 37 à 39.

4 EL p. 37.

5 EL p. 37.

6 EL p. 39.

7 EL p. 39.

la deuxième ou troisième personne. Dans le chant IX toutes les strophes du discours commencent par "Je t'annonce"⁸. L'auteur insiste sur sa présence dans le récit mais, par un nous collectif, il s'associe également à l'ensemble de l'expédition. Ainsi sa présence à travers toute description crée un foyer qui centre tous les objets sur lui-même (note no 6).

L'auteur raconte au lecteur sa propre action, "nous établîmes en haut lieu nos pièges au bonheur."⁹ De là, part un récit poétique des événements centré sur l'écrivain qui se place en opposition à "ceux-là"¹⁰. On remarque encore la même structure, une sorte de monologue positif accompagné d'un rejet à la troisième personne; entre ces pôles tout un monde tourne. Parfois le poète change de voix; dans Anabase, il parle de lui-même comme de l'Etranger¹¹. Ce dédoublement, cependant, ne change pas la situation fondamentale du récit.

Mais à partir d'Exil, si le système de base reste le même, le sujet se mue plus fréquemment en figuration. L'évolution des sujets grammaticaux de certains chants

8 AN p. 152.

9 AB p. 141.

10 AB p. 142.

11 AB p. 140 et 152.

d'Exil est caractéristique. On y trouve les trois éléments vus dans un chant d'Eloges: l'auteur face au monde ou à une personne et l'"autre".

D'autres saisissent dans les temples la corne peinte des autels:

Ma gloire est sur les sables! ma gloire est sur les sables!...¹²

Le refus est bien marqué. Saint-John Perse, dans sa maison sur la côte de l'Atlantique écoute le vent, contemple les vagues et le monde se transforme en allégorie, le texte en ~~metatexte~~. Les sujets tournent autour de ces lieux, de la nature et du je. La verticalité, la double épaisseur du texte s'accroît.

Les parallélismes des sujets et leurs substitutions suggèrent des sens métaphoriques. "Princes de l'exil" se trouve dans une position symétrique à "l'épave plus soyeuse qu'un songe de luthier."¹³ Le poète parle de lui-même.

Ces glissements d'un même sujet se produisent souvent et cette suite désigne la même personne. "Quelle grande fille répudiée", "quelle grande fille malaimée", "son nom de courtisane", "Servantes, vous serviez"¹⁴.

12 E p. 168.

13 E p. 269.

14 E p. 174.

Mais grâce aux équivoques du contexte, cette personne , pourrait être la muse.

Au début de Pluies, les trois premiers sujets qui désignent une même chose sous des vocables différents réagissent entre eux comme des métaphores. Ces trois sujets consécutifs sont "Le banyan de la pluie", "Un polypier hâtif", "Et l'Idée nue"¹⁵, et la strophe suivante commence par "Chante, poème". Les parallélismes servent de connecteurs pour des translations figuratives. On passe ainsi de la matière au Songe.

Le poète décrit la pluie en s'adressant à elle, qui se trouve donc bien plus réellement à la deuxième personne qu'à la troisième, malgré certaines apparences. Elle est un élément purificateur et alors le plan du refus apparaît, à la troisième personne, celle de l'éloignement. C'est le monde qui meurtrit Perse, qui accentua son penchant de solitaire et lui fit préférer la nature aux hommes, ou du moins à la foule.

Dans Neiges aussi on lit cette rencontre du poète avec un élément et ensuite il y a "ceux-là" ou l'absence d'hommes: "nul n'a surpris, nul n'a terni cette buée d'un souffle"¹⁶ comme si l'homme était celui qui ~~so~~uillait! Et

15 E p. 191.

16 E p. 214.

comme la pluie, la neige tombe ensevelissant, sous sa beauté immaculée, un monde noir.

Et l'on voit s'accentuer dans Vents et Amers cette tendance à la concentration des sujets. Le troisième chant de la première et le sixième de la seconde partie de Vents ont un même thème: les "très grands vents" qui deviennent de "très grandes forces"¹⁷ et le chant ne raconte que leur action sur la vie de l'esprit.

Ces forces se transforment en "grands thèmes"¹⁸ puis en "Messages"¹⁹, et même en "race nouvelle"²⁰. A partir de l'image du vent, une translation figurative du thème s'est opérée par un glissement de sujet. Le parallélisme fonctionnel est un connecteur.

Et là aussi on remarque les objets du refus comme dans Pluies. Dans le groupe du rejet, on trouve les hommes, la "vésication de l'âme"²¹. Le dégoût d'Exil est surmonté.

17 V p. 18 et 117.

18 V p. 120.

19 V p. 120.

20 V p. 120.

21 V p. 119.

Dans Amers aussi la partition des sujets se fait entre quelques polarités qui alternent dans la position sujet ou complément d'objet.

L'oeuvre commence par "Et vous, Mers, ... nous laisserez-vous"²². La rencontre est là, et le dialogue du je qui chante et du tu de la nature qui répond par sa manifestation dominera le drame humain de l'oeuvre: la Mer sur "nos terrasses de calcium lève sa tête de Tétrarque!"²³ Et les pôles se retrouvent dans ce face à face continuuel. Tous les rejets sont éliminés dès les pages de Strophes pour arriver à l'adhésion à la vie dans l'amour. La Poétesse, les Tragédiennes, la fille de chez les Prêtres, les Patriciennes avaient exprimé, par la critique, le refus avant l'action idéale d'"Etroits sont nos vaisseaux".

Parmi les sujets de "Les patriciennes aussi sont aux terrasses", le nous domine. Au début on mentionne des descriptions, la série antinomique, livres, noblesse, naissance. Puis "la Mer était là"²⁴ et l'on raconte l'effort pour l'atteindre. Mais la Mer s'est transformée en retour aux origines dans l'inconscient. La nature a opéré sa maïeutique et "comme d'un pays futur on peut aussi se

22 A p. 129.

23 A p. 130.

24 A p. 186.

souvenir,/ Il nous est souvenu du lieu natal où nous n'avons naissance"²⁵. Le texte est platonicien. Le tout est suivi d'un hommage à la mer. La translation s'est réalisée autant sur le plan du refus que celui de l'adhésion. La structure sémantique de base reste identique.

Dans Etroits sont nos vaisseaux, l'adhésion se fait vers une personne mais dont l'identification à la mer est apparente. Cette relation est également transcendée vers l'ordre de la connaissance. L'amour est un sacre qui fait dépasser le matériel ou le poétique, l'autre face d'une même réalité.

Les changements de plan sont continuels. On passe du toi (parfois remplacé par celle qui avec plus de distance) au vous et au nous. L'auteur, tour à tour, parle des amants ou s'identifie à eux. Cependant, malgré ces effets de distance et de rapprochement, le thème reste le même, l'union dépasse les hommes, elle se fait avec la mer et les vaisseaux et, par le langage, se fait "voie sacrée".

Mais la présence de la foule et de la terre témoigne du refus.

Et nous tournant encore vers la terre
rétrograde et vers son peuple de balustres,
nous lui crions, ô terre, notre peu de foi
dans sa coutume et dans son aise.²⁶

25 A p. 187.

26 A p. 275.

Tout Invocation n'est qu'une litanie à la mer comme thème quasi unique. Mais l'auteur pose sa présence par l'usage de la première personne. "Mer antérieure à notre chant"²⁷, "Nous t'invoquons, Sagesse"²⁸. Et tout tend au dépassement de l'objet par le langage. "Veuille nos phrases, dans le chant, par le mouvement des lèvres graciées, signifier plus, ô dieux! qu'il n'est permis au songe de mimer."²⁹

Dans ce chant triomphant, le plan du refus est quasi éliminé par l'intensité de l'éloge. La mer se mue en chant poétique et domine le refus, elle va "menant la foule de son peuple"³⁰, faire "honte de nos oeuvres"³¹, elle agit comme la neige et la pluie en élément purificateur.

Dans Chronique, la statistique nous a montré l'importance du nous³², sujet de bien des phrases. Mais le poète qui chante sous cette première personne à laquelle il associe l'humanité se trouve face à un soleil couchant qui est le grand âge, la deuxième personne du poème. "Grand âge,

27 A p. 285.

28 A.p. 286.

29 A.p. 291.

30 A p. 305.

31 A p. 307.

32 Voir ch. 3, tableau no 26, p. 301.

nous voici"³³, "Grand âge, vous mentiez"³⁴. Là, également, la translation figurative s'opère. Le soleil couchant devient "l'étalon rouge du soir", puis "notre songe"³⁵ qui est né de mer, enfin "l'homme du soir"³⁶. La fusion de l'homme et du temps s'est faite.

Le refus de l'esprit s'adresse à la matière: le corps devient "le valet d'armes accoutré d'os"³⁷. Comme ailleurs, l'accusation à la civilisation se manifeste.

Et vous, nos grands Aînés, dans vos robes rigides, qui descendez les rampes immortelles avec vos grands livres de pierre, nous avons vu remuer vos lèvres dans la clarté du soir: vous n'avez dit le mot qui lève ni nous suive.³⁸

Ici encore, les polarités du système sémantique sont identiques.

Le phénomène est donc bien général. Les thèmes fondamentaux générateurs s'associent de la même manière. Il y a la présence active, nommée, du poète qui, presque en célébrant, parle de lui-même comme auteur de l'éloge. Son engagement est complet. Il est impressionné, il parle de

33 C p. 321.

34 C p. 323.

35 C p. 322.

36 C p. 322.

37 C p. 324.

38 C p. 325.

son chant et surtout de sa rencontre. Cette présence aux choses va jusqu'à la fusion, jusqu'à la participation profonde de l'auteur et du texte dans un esprit platonicien.

La parole unit le je au tu qui est souvent un élément de la nature ou une personne comme dans Amitiés du Prince, Poème à l'étrangère, et Etroits sont nos vaisseaux.

Mais chaque fois sur ce tu se construit une ambiguë description admirative, celle de la manifestation suggestive d'une signification poétique. Ici se situe un problème particulier de l'écriture de Perse: comment la structure sémantique devient-elle poétique, comment nous amène-t-elle à un niveau supérieur de conscience, celui du Songe?

A l'arrière plan, une troisième personne est mentionnée, le monde refusé sous ses aspects variés. C'est le plan antinomique dont la présence est en général assez limitée; c'est le plan dont il est question dans la purification de la pluie et dans l'éloignement du vent. Sous cet aspect, la poésie de la nature de Perse rejoint les structures élémentaires de la *κῆρυξ*, identiques à celles de Goethe ou Rousseau.

On retrouve incessamment la même structure de classes de sujets; la rencontre d'un homme et d'un élément naturel; la vision poétique de cet élément et son mystère révélé par un jeu de substitutions. S'ajoutent à ceci des allusions à un monde refusé en position antinomique.

La lecture poétique du monde comme la conçoit Saint-John Perse se fait ainsi par des variations sur une même situation fondamentale.

La base de départ de cette poésie est donc une structure élémentaire de situation avec une adhésion et un refus. Cette adhésion très personnelle à une réalité naturelle engendre un autre degré de connaissance, celui de l'envers invisible du réel, le plan métaphysique pour les philosophes, poétique pour les poètes. Et n'oublions pas que Perse fut membre d'un cercle John Donne.

Cette connaissance par le dépassement de la vision pose un problème stylistique. Aussi, nous allons étudier l'organisation sémantique qui permet la translation de plan.

3. L'enlacement des champs sémantiques.

Le problème particulier de la combinatoire sémantique sera donc celui de la dimension verticale, de l'épaisseur polyvalente du texte. Il nous faudra donc examiner les modes de translation et dénombrer ce que nous appelons des connecteurs ou opérateurs de translation, des types d'agencement qui modifient le sens habituel des mots et les font changer de plan de signification.

Ces connecteurs ou opérateurs de translation peuvent être de diverses espèces et leur résultat commun sera de créer un double sens, un double type de connaissance, celui

de la vision du réel manifesté et de la vision poétique, saisie intuitive de la profondeur symbolique incitée par la manifestation du monde.

Dans la description de la rencontre avec le monde, un écho sémantique spirituel est créé pour faire voir le mythe dans la réalité même, le métatexte dans le texte.

Le second plan est suggéré par un ensemble de connecteurs assez complexe et de divers ordres et dont les effets s'accroissent ou se multiplient entre eux.

Partons d'une comparaison bâtie sur une assonance, "un homme épris du vent comme d'un vin"³⁹. Par une sorte de réaction, cette assimilation des deux éléments agit sur tous les passages où l'on parle du vin ou de l'ivresse.

"La face peinte pour l'amour comme aux fêtes du vin"⁴⁰ fait allusion aux initiations dionysiaques et au caractère sacré qui s'y rattache. Plus loin on lit "Ivre, plus ivre, disais-tu, de renier l'ivresse .../ Un homme encore se lève dans le vent"⁴¹. Une quantité de rapprochements devient alors possible: "Hommes imprévisibles, Hommes assaillis du dieu. Hommes nourris au vin nouveau et comme percés

39 V p. 118.

40 V p. 15.

41 V p. 27.

d'éclairs"⁴², "Les dieux qui marchent dans le vent ne lèvent pas en vain le fouet"⁴³, "Divinités propices à l'éclosion des songes"⁴⁴. Les connexions créent un ensemble de translations figuratives entre les mots: dieu, esprit, songe, éclair, vent, vin, ivresse. Divers domaines sémantiques s'unissent par leurs applications entre des sèmes.

Nous pensons alors à la valeur du songe qui est celle du réel sous son aspect spirituel et l'on voit que d'un mot à l'autre, à la suite d'un treillis d'assonances, de comparaisons, de juxtapositions, de liens grammaticaux, l'on est passé du vent tel que nous le sentons à une illumination venue du ciel et, doucement, le transfert s'opère, le récit poétique se décante pour laisser apercevoir une sorte de transparence métalinguistique.

Associations ces trois phrases assez distantes d'Exil.

Sagesse de l'écume, ô pestillances de l'esprit
dans la crépitation du sel et le lait de chaux
vive!⁴⁵

42 V p. 28.

43 V p. 29.

44 V p. 28.

45 E p. 169.

Un polypier hâtif monte à ses noces de corail
dans tout ce lait d'eau vive,
Et l'idée nue comme un rétiaire peigne aux
jardins du peuple sa crinière de fille.⁴⁶

L'écume aux lèvres du poème comme un lait de
coraux!⁴⁷

On rencontre des concepts inclus dans la classe
rivage: le corail, l'écume, le lait de coraux, l'eau vive,
alliés au champ sémantique de la connaissance: sagesse,
idée nue, poème. La lecture par ce mélange de mots de
domaines différents tente de surmonter cette incohérence en
voyant une projection figurative entre ces champs
sémantiques. Les connotations s'échangent, un transfert est
ainsi opéré (note no 7).

Examinons un long passage d'Exil:

⁴⁶ E p. 191.

⁴⁷ E p. 193.

Etrange fut la nuit où tant de souffles
s'égarèrent au carrefour des chambres...

Et qui donc avant l'aube erre aux confins
du monde avec ce cri pour moi? Quelle grande
fille répudiée s'en fut au sifflement de l'aile
visiter d'autres seuils, quelle grande fille
malaimée,

A l'heure où les constellations labiles qui
changent de vocable pour les hommes d'exil
déclinent dans les sables à la recherche d'un
lieu pur?

Partout-errante fut son nom de courtisane
chez les prêtres, aux grottes vertes des Sybilles,
et le matin sur notre seuil sut effacer les
traces des pieds nus, parmi les saintes
écritures...

Servantes, vous serviez, et vaines, vous
tendiez vos toiles fraîches pour l'échéance d'un
mot pur.

Sur les plaintes de pluviers s'en fut l'aube
plaintive, s'en fut l'hyade pluvieuse à la
recherche du mot pur,

Et sur les rives très anciennes fut appelé
mon nom... L'esprit du dieu fumait parmi les
cendres de l'inceste.⁴⁸

Peut-il s'agir d'une galante visite nocturne? Il y
a les Sybilles, les saintes écritures, la recherche d'un
mot pur et les servantes qui collaborent à cette trouvaille.
Ces visiteuses ne seraient-elles pas les Muses? L'ambiguïté
du texte est provoquée par l'enlacement de champs
sémantiques qui invitent à l'interprétation (note no 8). Le
poète se dit appelé, il mentionne l'esprit du dieu, le
souffle dans les chambres qui peut être le vent mais aussi
ce qu'il symbolise.

Et la strophe suivante débute ainsi:

Et quand se fut parmi les sables essorée la
substance pâle de ce jour,

De beaux fragments d'histoires en dérive,
sur des pales d'hélices, dans le ciel plein
d'erreurs et d'errantes prémisses, se mirent à
virer pour le délice du scoliaste.

Et qui donc était là qui s'en fut sur son
aile? Et qui donc, cette nuit, a sur ma lèvre
d'étranger pris encore malgré moi l'usage de ce
chant?

Deux plans de signification se confondent encore.

L'énoncé est recherché et esthétique par des périphrases
surprenantes, mais l'étrangeté force le renouvellement de
la lecture. A la place de "beau fragments d'histoire", on
se serait attendu à trouver des mots comme avion ou nuage
mais le "ciel est plein d'erreurs et d'errantes prémisses".
Nous sommes en temps de guerre après la catastrophe de 1940.
On peut alors expliquer les "fragments d'histoire" et
l'espoir d'un retournement de la situation pour le plaisir
du poète, le "délice du scoliaste". Puis, on fait allusion
à la venue de l'inspiratrice du chant, serait-ce encore la
muse?

Cet enlacement sémantique octroie à ce passage une
obscurité stimulante. Il est fait allusion à beaucoup et
rien n'est dit. Les interprétations sont justifiées par
l'ouverture du texte (note no 9). Mais dans ce discours

plurivoque toutes les possibilités sont guidées et limitées par les champs sémantiques et les regroupements cohérents qui indiquent le thème mais admettent une polyvalence du propos. Les deux ensembles de mots à la fois s'annulent et se doublent en donnant au sens une épaisseur ambiguë mais trouble.

Et le texte continue et l'on se demande toujours de quel genre de visite il s'agit. Cependant, l'on sait que les poètes ont parlé de l'inspiration, comme les mystiques de leur union à Dieu, sous l'allégorie d'une noce. Pourtant chez Perse le concret et l'imaginaire ne se séparent pas et les deux sont exprimés par une suite de périphrases allusives.

Ainsi les interférences de plan que nous avons vues à propos de certains glissements de sujets font que le texte et le métatexte s'amalgament.

Le simple passage suivant éclaire encore mieux la technique. Les amants sur le bateau viennent de consacrer leur amour. Mais il peut aussi s'agir de noces poétiques ou au moins de l'accès à la connaissance de la vie essentielle dans l'extase amoureuse. Le voilier continue sa route.

"Derrière nous tout ce sillage qui s'accroît et qui s'allait encore à notre poupe, mémoire en fuite et voie sacrée."⁵⁰

50 A p. 275.

S'allaiter est déjà métaphorique: l'acte alimente le souvenir et il est accès au divin. De plus, "mémoire en fuite" fait du voilier l'image de la vie qui avance dans le temps et "voie sacrée" fait de l'acte d'amour dont il est question dans le texte une approche divine. Mais les juxtapositions de "mémoire en fuite" et "voie sacrée" sont révélatrices. La perte de la conscience serait-elle chemin vers le divin? Alors, l'opposition du sillage à l'arrière et de la poupe qui l'alimente serait-elle symbolique aussi? Une signification surréelle se greffe sur un spectacle très observé (note no 10): celui du bateau qui fend l'eau! Mais l'on voit que les translations se font toujours dans la même direction, du bas vers le haut.

Chez Perse le sens des mots rebondit grâce au contexte qui, grâce à un treillis de relations, agit et crée (note no 11).

Dans ce passage, nous sommes au moment des découvertes atomiques. Les savants devenaient philosophes et rejoignaient les synthèses des atomistes présocratiques. Whitehead, Eddington, Einstein, avaient écrit des cosmogonies modernes. Perse y fait allusion dans Vents; aux vocabulaires savants il substitue des mots de poète mais aussi exacts par leur pouvoir évocateur. La réalité est décrite d'une part avec un réalisme qui dépayse, et d'autre

part avec des connecteurs qui suggèrent le mystère essentiel des nouvelles connaissances.

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.⁵¹

Les nouvelles forces de l'atome (le mot n'est pas prononcé) sont là, "le solstice de la pierre" est son immobilité (sol status), "les chiffres défrayant une ardente chronique" fait allusion aux ouvrages scientifiques. L'expression est juste mais étrange. La science raconte l'histoire de la matière. L'effort pour en chercher le sens fait attacher à chronique des connotations que le mot a perdues. Le mot ardente peut faire songer à l'enthousiasme des découvertes mais aussi à la chaleur de l'atome. L'étrangeté, grâce à l'effet de recherche qu'elle suscite, nous fait penser à une multiplicité de disponibilités de sens mais dans une ligne tandis qu'un texte clair limiterait par sa précision même ce survoltage du texte. Et le passage continue: "Je t'insulte, matière, illuminée d'onagres et de vierges: en toutes fosses de splendeur, en toutes chasses de ténèbre où le silence tend ses pièges".⁵² Jusqu'à présent le sens d'onagre et de vierge nous échappe. Il peut

51 V p. 74.

52 V p. 74.

s'agir d'une plante comme d'un animal. Vierge peut être une personne ou une constellation. La matière serait-elle illuminée par des étoiles? On se perd en conjectures. Mais un parallélisme antithétique est intéressant:

en toutes fosses de splendeur
en toutes chasses de ténèbres

Fosses et chasses contiennent les mêmes connotations de clos, d'enfermé, de caché; splendeur et ténèbres sont antithétiques et les découvertes deviennent des splendeurs cachées. Et la proposition qui suit "où le silence tend ses pièges" évoque aussi la révélation d'un monde qui se refuse à la découverte. Le lecteur se demande ce que signifie la phrase mais celle-ci agit par des analogies, des suggestions, elle oriente la pensée et, en gardant son mystère, elle stimule le rêve. La chose, comme en peinture non figurative, s'efface mais l'impression est efficace.

Continuons la lecture.

Ce sont noces d'hiver au feu des glaives de l'esprit, au feu des grandes roses de diamant noir, comme lances de gel au foyer des lentilles, comme un tranchant du verre décharges d'aubes nouvelles:

Crépitant au croisement de toutes répliques lumineuses, et brûlant tous alliages dans l'indicible bleu lavande d'une essence future!⁵³

Nous pouvons dégager plusieurs champs sémantiques analogiques ou antithétiques: la ligne du feu et du froid.

Les parallélismes syntaxiques sont aussi sémantiques. Il faut penser que le diamant noir est du carbone pur.

Ce sont noces d'hiver	au feu des glaives de l'esprit
comme lances de gel	au feu des grandes roses de diamant noir
	au foyer des lentilles
comme au tranchant du verre	décharge d'aubes nouvelles

Le glaive dans le contexte évoque la pénétration de l'esprit mais il peut être un symbole phallique et alors entre en contact avec noces. Nous pourrions avoir affaire à la découverte des forces cachées de la matière inerte représentées par le froid. Cette idée jaillit d'une série de connotations périphériques contenue dans les mots. Comme la tendance du lecteur est de trouver une compatibilité de sens entre les mots, il unifiera le texte par les sèmes secondaires. Seule la valeur impressionniste du texte reste. Le sens usuel des mots est annulé par l'impertinence de la séquence.

Mettons en évidence les parallélismes du verset suivant:

Crépitant
brûlant tous alliages

au croisement
dans l'indicible bleu lavande

de toutes répliques lumineuses
d'une essence future

S'agit-il de la fusion des métaux, des recherches scientifiques? Mais un terme "l'indicible bleu lavande

d'une essence future" oriente vers un métatexte, vers une portée philosophique des découvertes. C'est le retour à la mentalité présocratique que Perse avait étudiée à Bordeaux.

Toujours nous restons dans l'indécision quant au sens précis du texte, mais la quantité d'idées suggérée est grande. Rêveurs, nous pouvons ressentir nous-mêmes le plaisir de la création, mais à partir d'une fidélité aux possibilités du texte qui nous guide. Un infini esthétique, comme le dirait Valéry, procède de l'organisation de la langue. Aucune lecture n'épuisera le texte ou lui donnera un sens clair.

Aussi, nous ressentons à la fois une satisfaction et une frustration: il comble le rêveur, il prive le raisonneur. N'est-ce pas ainsi que la poésie est puissante?

Ce style est à la fois impressionniste et semi-figuratif. Son sens est dans l'évocation. Voici la description d'un retour de voyage en avion:

Nous reviendrons, un soir d'Automne, sur les derniers roulements d'orage, quand le trias épais des golfes survolés ouvre au Soleil des morts ses fosses de goudron bleu,

Et l'heure oblique, sur l'aile de métal, cloue sa première écharde de lumière avec l'étoile de feu vert. Et c'est un jaillissement de sève verte au niveau de notre aile,

Et soudain, devant nous, sous la haute barbe de ténèbres, le pays tendre et clair de nos filles, un couteau d'or au coeur!⁵⁴

Beaucoup de détails visuels s'y trouvent; la percée du soleil à travers les nuages sur la mer bleue et noire, la lumière du couchant sur l'aile de l'avion, les flammes du moteur et, sur le pays, on voit de haut, au niveau des nuages, un rayon de soleil, "un couteau d'or au coeur". La chose elle-même n'est pas nommée mais toutes les impressions sont recueillies, d'une manière exacte mais étrange. Les métaphores se succèdent: les "fosses de goudron bleu", "l'écharde de lumière", le "couteau d'or". La transposition va de la chose à l'évocation. L'analogie de la sensation visuelle en est le moyen. La sémantique devient subjective, l'événement très ordinaire est relevé au niveau esthétique par l'écriture du poète, reflet du génie de son regard. La réalité triviale est révélée par la poésie ou mieux sa beauté inconnue nous est révélée par elle.

Il faut connaître la biographie de Perse pour savoir à quoi ce langage fait allusion. Mais en le cherchant nous sortons de l'intentionnalité de cette écriture. Perse n'écrit pas ses poèmes pour raconter sa vie mais pour communiquer une vision poétique dont sa rencontre avec le monde n'est que la causalité. Pour percevoir ce que le texte est destiné à nous dire, ce pour quoi il fut organisé, il vaut mieux ignorer ces épisodes

dont la parole poétique efface l'aspect ordinaire pour nous en laisser la subjectivité émerveillée de l'auteur.

4. Les correspondances entre des passages différents.

Tout le sens de la poésie de Perse tient à ce jeu de correspondances qui anoblissent les choses les plus concrètes et les subliment. La poésie devient alors une élévation signifiante de la réalité.

Cependant, ce n'est pas à une ou deux qu'il faut limiter ces observations. Les correspondances dans un passage réagissent sur toute l'oeuvre et le lecteur qui a découvert une ligne d'associations à tendance à l'appliquer aux autres textes dès qu'il rencontre les mêmes mots.

Les combinaisons de thèmes se font par des appositions, des déterminations, des caractérisations et des associations circonstanciellles.

... Amour, amour, qui tiens si haut le cri
de ma naissance, qu'il est de mer en marche
vers l'Amante! Vigne, foulée sur toutes grèves,
bienfait d'écume en toute chair, et chant de
bulles sur les sables... Hommage, hommage à la
Vivacité divine! 55

Les champs sémantiques de l'amour et de la mer se confondent dans l'Amante: la mise en relation métaphorique s'opère par des appositions, des parallélismes de

construction. L'acte d'amour évoqué devient une participation à la vie divine par cette variation dans la continuité de la nomination. Le chantre s'adresse à la même chose en glissant de prédication en prédication et créant ainsi des correspondances superposées.

Toutes les associations contenues dans le chant doivent se rattacher à celles de toute l'oeuvre. L'idée d'amour en liaison avec la mer et la divinité, par des connotations communes dans leur description qui s'étendent à l'ensemble des enlacements fonctionnels, créent un système où la nature, l'homme et le divin s'unissent. Les mots eux-mêmes changent de sens, étant employés une fois d'une façon littérale, une autre fois d'une façon métaphorique. Un treillis thématique s'élabore ainsi. Le lecteur a tendance à rapprocher ces divers sens d'un même mot et ainsi se détermine une série d'applications entre divers domaines. Par celles-ci une combinatoire symbolique se constitue. Les translations créent un univers complexe et la stylistique - l'étude de l'agencement du langage - nous introduit à une découverte thématique.

Puisque le vocabulaire est très concentré, qu'environ 400 mots couvrent 50% du texte, que ces mots sont répartis en quelques grands champs sémantiques, on ne quitte pas l'axe de quelques topiques. Toutes les variations gravitent autour de lui.

Or, nous avons vu que la séquence enlace des mots de registres très différents, l'on passe ainsi continuellement d'un plan de signification à un autre, un véritable rythme sémantique polyphonique se crée comme dans une partition musicale.

Ainsi, plusieurs thèmes sont repris à des moments différents et les variations se complètent.

Prenons le célèbre début du premier chant de la IXème strophe d'Amers:

... Etroits sont les vaisseaux, étroite
notre couche.

Immense l'étendue des eaux, plus vaste
notre empire

Aux chambres closes du désir.⁵⁶

L'opposition étroitesse-étendue caractérise deux fois des mots différents qui s'associent en classes: vaisseau, eau, d'une part; notre couche, notre empire, de l'autre. De même, chambre évoque une limite, tandis que le désir n'en a souvent pas. On voit l'impression de limitation matérielle de l'érotisme et le désir d'infini qu'il suppose. La chambre close, la couche et les vaisseaux étroits s'opposent à la mer, à l'empire, au désir immense.

Tournons maintenant une cinquantaine de pages.

Etroits sont les vaisseaux, étroite notre couche. Et par toi, coeur aimant, toute l'étroitesse d'aimer, et par toi, coeur inquiet, tout l'au-delà d'aimer. Entends siffler plus haut que mer la horde d'ailes migratrices. Et toi, force nouvelle, passion plus haute que d'aimer, quelle autre mer nous ouvres-tu où les vaisseaux n'ont point d'usage?⁵⁷

Tout repose entre l'étroitesse d'aimer et l'au-delà d'aimer, dans ce dépassement de l'acte qui fait atteindre l'infini par le sentiment même de l'insatisfaction dont Claudel, après Baudelaire et Goethe avaient déjà parlé. Perse reprend un thème déjà exprimé, l'explicite et montre comment son inquiétude n'est qu'aspiration à la hauteur (note no 12).

Et comme pour insister sur ce désir d'infini, Perse fait suivre ce texte d'une comparaison entre parenthèses:

(Ainsi j'ai vu un jour, entre les îles, l'ardente migration d'abeilles, et qui croisait la route du navire, attacher un instant à la haute mâture l'essaim farouche d'une âme très nombreuse, en quête de son lieu...)⁵⁸

Ici encore, la scène est vue et non imaginée, elle se réfère à une expérience réelle du poète, mais les mots ardente, âme, en quête, suggèrent un métatexte qui transforme le tableau en allégorie sans en annuler son caractère concret.

57 A p. 274.

58 A p. 274.

Cet agencement de sens ressemble donc à un réseau où quelques points essentiels sont reliés à un grand nombre de notions qui servent de connecteurs entre quelques grands ensembles primaires qui nous furent révélés par le vocabulaire général.

5. Le langage indirect: la périphrase et les énumérations.

Un fait domine la sémantique de Perse: celui du langage indirect. Dans la recherche de l'ambiguïté génératrice du double regard, la nomination indirecte et allusive permet cette ambivalence du texte qui, d'une seule phrase, suggère à la fois la manifestation objective et la signification poétique. Comme elle nécessite une recherche continuelle pour découvrir l'objet non désigné mais évoqué, le lecteur se trouve aux prises avec une impression suggestive à la fois de l'objet et de son dépassement.

Cette technique de base inclut la périphrase allusive, la comparaison, la métaphore, la métonymie et bien d'autres procédés où l'usage de quelque sorte de connecteur établit des correspondances entre des plans de signification. C'est aussi la technique des énumérations où chacun n'est pas nommé mais désigné par sa fonction. Les figures de style sont d'ailleurs des désignations indirectes. Les groupes nominaux, qui sont en fait des périphrases, évitent

la désignation directe pour circonscrire l'objet sans le nommer.

Le plus fréquent usage de la périphrase est impressionniste. La "nuée grise orangée d'or"⁵⁹. Celle-ci n'est pas allusive mais l'impression est rendue avec exactitude, elle reproduit la sensation esthétique des nuages le soir. Déjà l'expression "vignes improbables"⁶⁰ laisse deviner un objet incertain à travers la brume du jour.

Parfois l'allusion est culturelle; si elle est précise, la science du lecteur ne l'est pas toujours; "sur toutes rives fouettées par les chaînes du Barbare"⁶¹ peut évoquer les vagues qui frappent la rive, mais l'on songe à un passage d'Hérodote⁶² qui s'applique bien peu au contexte.

L'allusion précise a créé une impression imprécise.

Pourquoi ne pas nommer les religieuses que l'on désigne par "les filles de chez les Prêtres"?⁶³ Pourquoi ne pas dire: des boeufs accouplés descendent vers la mer, et préférer

59 A p. 203.

60 AB p. 146.

61 A p. 203.

62 Hérodote, Histoire, livre VII, ch. 33.

63 A p. 199.

"De lourdes bêtes conjuguées s'orientent seules vers la mer"⁶⁴ L'expression est exacte mais elle désoriente le lecteur.

Mais le contexte peut rendre un terme exact ambigu et alors on tente de surmonter l'obstacle en cherchant un autre plan de signification, "Et la grande rose catholique hors de ses plombs pour l'antiquaire"⁶⁵ est objectivement exact s'il s'agit d'une rosace d'église. Mais le contexte transforme la phrase en une allusion à la décadence des religions et le réel devient métaphorique. "Cent dieux morts sur leurs tablettes de pierre!"⁶⁶ sous l'influence de la signification générale du passage subit la même transformation ambiguë. L'allusion est créatrice de métaphores.

Les religieuses sont aussi des "Soeurs captives sous l'écume", des "filles dans les fers" ou "sous le mors" ou "au pressoir".⁶⁷ Cette technique allusive ne désigne pas l'objet, elle l'entoure pour le laisser deviner. La connotation est contingente - l'effet est métonymique - et

64 A p. 205.

65 V p. 49

66 V p. 158.

67 A p. 200.

elle crée une imprécision dans la justesse qui laisse au lecteur une impression de liberté guidée.

Perse fuit la nomination habituelle. L'étrangeté est nécessaire à la suggestion des sens. "Le valet d'armes accoutré d'os"⁶⁸ est plus riche en signification que le corps. Et alors, suggérant plus, la périphrase oriente vers le métatexte. Le "maître d'astres ou de navigation" peut vouloir dire plus qu'astronome ou navigateur.

Parfois c'est le sens étymologique qui crée l'ambiguïté: "La face ardente et l'âme haute, à quelle outrance encore courrons-nous là?"⁶⁹ Outrance ne doit pas être pris dans sa signification péjorative habituelle mais dans celui de au delà. Les deux sens s'opposent et créent une ambiguïté: le lecteur doit choisir le sens poétique qui s'intègre mieux à l'ensemble. Le sens contextuel repousse le sens ordinaire. Les relations d'un mot ont plus d'importance que le sens du dictionnaire. Roman Jakobson dirait que l'axe de la combinaison l'emporte sur l'axe de la sélection.⁷⁰

68 C p. 324.

69 C p. 323.

70 Roman Jakobson, op. cit., p. 220. "La fonction poétique projette le principe d'équivalence de l'axe de la sélection sur l'axe de la combinaison."

Parfois la périphrase allusive s'étend à quelques lignes, son sens double fait glisser tout le texte vers l'allégorie "Les buses sur les cols, prises aux courbes de leur vol, élargissaient le cirque et la mesure de l'avoir humain."⁷¹ On ne sait que par le contexte qu'il s'agit des buses des habits espagnols et non des oiseaux, mais le texte serait lisible des deux manières. Alors, l'avoir humain peut avoir des sens différents selon l'acception adoptée.

On voit que la périphrase allusive est un phénomène général chez Perse dans la ligne de son intention poétique. C'est le plus répandu des opérateurs sémantiques. Les connecteurs dont nous allons parler se rattachent à celui-ci comme l'espèce au genre. Nous pouvons citer parmi ceux-ci l'énumération, la métaphore génitive, les oxymorons, et tous les groupes de mots où l'impertinence sémantique, s'opposant à la cohésion grammaticale, invite le lecteur à surmonter cette contradiction par une translation de sens. La périphrase est donc génératrice de métaphores.

Dans la ligne de la périphrase, nous sommes amenés à examiner un mode de composition qui frappe de suite le lecteur de Perse: les énumérations qui parfois s'étendent à des pages, à des chants du poème.

71 V p. 70.

Les nombreuses énumérations dans l'oeuvre de Perse sont un aspect particulier de sa combinatoire syntagmatique. On en rencontre une dizaine d'importantes. Ce trait stylistique n'est que le développement de deux caractères majeurs du style de Perse, son nominalisme et sa tendance au parallélisme.

En effet, si le poète entend nommer les choses d'une manière particulière, si les descriptions s'enrichissent par des nominations variées et successives, la présence d'énumérations en est la conséquence naturelle.

D'autre part, l'allusion, la description indirecte, exige la périphrase où le sujet est évoqué sans être désigné. Les groupes nominaux de trois ou quatre éléments que nous avons étudiés et qui représentent l'unité de base de la construction persienne se prêtent à cette désignation indirecte. Le style de la description par le retour continuél sur le thème conduit à cette technique.

Dans les grandes énumérations, un ensemble précis est connoté par parties et chacune d'elles reçoit son attribution; dans chacune, l'ensemble connoté possède un trait commun qui se diversifie dans ses parties. Ces énumérations sont dans la ligne du déroulement habituel de pensée de Perse.

Déjà, au début de l'oeuvre, on trouve des énumérations mais plutôt restreintes. Dans La Ville⁷², sept sujets dont certains sont répétés se regroupent autour de l'impression du dégoût: graisses, odeurs, aigres, corps, ville, haleine, fumée et l'ensemble se complète de neuf compléments circonstanciels qui détaillent les lieux de l'impression.

Les énumérations de Perse sont soit de personnes, soit d'objets. Elles se rattachent à l'esthétique des groupes des grands tableaux et elles représentent ceux qui participent à des actions parfois étalées dans le temps. On songe à de grandes fresques historiques.

Dans Anabase, où il est question d'une expédition, d'une foule, on peut lire trois grandes énumérations. La première de celles-ci⁷³ est le développement du sujet: "Hommes ... vous ne trafiquez pas d'un sel plus fort."⁷⁴ Ce seul hommes est repris par douze appositions, qui se divisent en deux parties, un premier groupe débute par gens de et l'autre par des noms verbaux en -eur: flaireurs, confesseurs, suiveurs, chercheurs. Tout le contexte peut prendre un sens allégorique.

72 EL p. 66.

73 AB p. 128.

74 AB p. 129.

Dans une autre série l'on rapporte un récit, où plutôt un regroupement qui relate l'histoire de l'expédition. L'ensemble est placé dans un ordre significatif. En tête les héros des fables: capitaines, pauvres, notables, princes déchus,⁷⁵ puis une série d'actions politiques et diplomatiques: donations militaires, trafics d'influence, traités d'amitiés, conventions de peuples; enfin, une série d'actions qui concernent la fondation du village.

Mais ensuite, après toutes ces énumérations, l'on est amené au métatexte par un "dans les glaces de nos songes"⁷⁶ qui transforme les valeurs sémantiques de la mer et des provinces maritimes.

La dernière énumération d'Anabase est le développement de la première phrase, "On voit des choses"⁷⁷, qui est suivie d'un nombre d'activités présentées par des mots abstraits, des sacrifices de poulains, des purifications publiques. Une cinquantaine de toponymes sont nommés. Ils se regroupent par classes: les rites religieux, les cérémonies officielles, les travaux publics. Cette suite est disposée en un certain ordre: c'est toujours la technique de la grande fresque. Après cette longue

75 AB p. 143.

76 AB p. 144.

77 AB p. 154.

énumération de quatre pages on lit "terre arable du songe"⁷⁸, ce qui de nouveau nous place sur un autre plan.

Le souci de la disposition ordonnée est dominant. Dans l'énumération des "Princes d'exil"⁷⁹, chacun est désigné par un "celui qui" et garde l'anonymat; chacun n'est nommé que par son activité, ce qui est une technique allusive. Dans Pluies, une suite de compléments d'objet du verbe lavez⁸⁰ énumère toute une civilisation condamnée qui défile fragmentée en ses éléments: les valeurs, les juges, l'histoire, les lettres. L'ensemble est désigné par la somme de ses composantes.

Dans Vents aussi, la peinture se fait par coups de pinceaux successifs, par accumulation d'objets⁸¹ qui sont ici du monde refusé. Les hommes de l'histoire défilent⁸² selon les vagues successives de la découverte de l'Amérique. La technique de l'allusion s'y reflète toujours par la désignation des personnages historiques par leurs faits. Le cortège allégorique s'est introduit dans la poésie.

78 AB p. 158.

79 E p. 184.

80 E p. 205-207.

81 V p. 19.

82 V p. 67-70.

Un exemple typique du cortège se lit dans Amers⁸³. Le groupe des aristocrates (Princes, Régents ...) et des plébéens (pâtres, pirates ...) se trouvent rassemblés "en marche vers l'Auteur."⁸⁴

Dans Chronique, une énumération⁸⁵ oppose les objets élaborés de la civilisation aux plus rustres, plus réels auxquels vont les sympathies de l'auteur.

On a donc affaire à une technique de composition très particulière à Perse. Les groupements sont homogènes sous certaines connotations mais présentés par pièces détachées en périphrases allusives. L'effet de masse, d'agglomération de personnes se fait mieux sentir que par une désignation collective. La sensation est plus exacte, mieux rendue. On peut inclure le procédé dans la ligne impressionniste de l'auteur, de la dénomination par périphrase.

Nous avons parlé de l'impertinence sémantique comme d'une stimulation à la recherche d'un nouveau sens. L'incohérence apparente nous fait découvrir un ordre inattendu. Pour que la poésie se fasse révélation, le

83 A p. 140.

84 A p. 141.

85 C p. 331.

procédé est intéressant, et nous avons vu l'usage de l'incompatibilité sémantique génératrice de métaphores.

Dans cette ligne, une des figures les plus fécondes est l'oxymoron. La contradiction de l'expression nous invite à lui trouver un sens plus approprié. "Dans la nuit claire de midi, nous avançons plus d'une proposition/ Nouvelle, sur l'essence de l'être".⁸⁶ La phrase donne un sens à l'oxymoron nuit claire de midi, qui est l'apparente lumière dans laquelle nous voyons les choses, tandis que nous restons dans la nuit de l'ignorance. L'oxymoron a généré la métaphore.

Souvent cette contradiction entre les termes n'est que le reflet des réalités, du conflit entre l'être et le paraître. "Lavez, ô Pluies! la face triste des violents, la face douce des violents..."⁸⁷. La situation fausse est rendue par l'oxymoron. Parfois cette contradiction sublime le contexte, "la chaude fraîcheur d'amande"⁸⁸ ne fait que signaler deux sensations agréables et la contradiction s'annule devant les notations communes. Il en est ainsi dans "cette grande clarté d'ombrage"⁸⁹, "la clameur muette"⁹⁰,

86 E p. 194.

87 E p. 205.

88 A p. 227.

89 A p. 232.

90 E p. 173.

"les odes du silence"⁹¹. L'incompatibilité des termes nous conduit au métatexte et l'oxymoron peut servir de connecteur.

6. Les variations sémantiques d'un même mot.

Dans une même oeuvre, les sens des mots changent parce que ceux-ci se trouvent dans des contextes différents, mais le sens acquis une première fois reste dans la mémoire du lecteur qui instinctivement le rapproche du sens modifié. On rencontre deux fois le mot soulèvement dans Amers, "dans un soulèvement très lent des grandes eaux du songe"⁹² et le passage traite du désir de création du poème, puis plus loin où l'on compare le poème à la mer elle-même, on lit "Par grands soulèvements, d'humeur et grandes intumescences du langage"⁹³. Dans Exil déjà on avait rencontré l'expression "soulèvement des grandes houles de l'esprit"⁹⁴. Dans d'autres cas l'on lisait "soulèvement de piques"⁹⁵ et "soulèvement de dalles"⁹⁶. Le mot fait partie d'autres

91 E p. 213.

92 A p. 138.

93 A p. 141.

94 E p. 209.

95 E p. 196.

96 V p. 12.

classes mais le sens est plus concret. On peut donc dire que soulèvement exprime chez Perse quand le contexte se prête à une interprétation translatrice, cette voix intérieure et profonde qui se transforme en poème. Et cette naissance intérieure du poème est comparée au soulèvement des vagues de la mer. Cette translation de la mer au poème s'opère par le connecteur soulèvement employé dans des sens différents.

Un certain nombre d'autres mots remplissent le même rôle par leur usage dans deux ou trois contextes différents. De cette manière les plans sont en continuelle projection ou application, et ainsi le métatexte devient continu et homogène à cause du nombre de points d'appui qui le soutient.

Prenons le cas du mot siffler dans Vents. Le sujet de ce verbe est généralement vent, mais Perse y substitue des équivalents "grandes forces en croissance" et l'on sent qu'il s'agit d'une métaphore. Alors les phrases suivantes prennent un double sens: "Elles sifflaient aux portes des Curies"⁹⁷, "Ainsi croissantes et sifflantes au tournant de notre âge, elles descendaient des hautes passes avec ce sifflement nouveau où nul n'a reconnu sa race"⁹⁸. Les "grandes forces" glissent sur le plan du métatexte avec les

97 V p. 17.

98 V p. 18.

mots âge et race qui viennent d'autres zones de vocabulaire. Et ces forces de l'évolution historique sont aussi à l'origine du poème. "Ainsi croissantes et sifflantes, elles tenaient ce chant très pur où nul n'a connaissance."⁹⁹ Et ici nous retrouvons une idée fréquente et chère au poète: le chant de la nature dont le poète n'est que le copiste. Aussi, quelques pages plus loin on lit:

Sifflez, faillis! Les vents sont forts! Et telle est bien notre prérogative.

Nous nous levons avec ce très grand cri de l'homme dans le vent

Et nous nous avançons, hommes vivants, pour réclamer notre bien en avance d'hoirie.¹⁰⁰

Le cri des hommes et surtout des poètes s'identifie à celui de vent et le bien qu'ils réclament est celui du mystère poétique des choses, celui de la connaissance.

Une dernière fois le mot est employé dans un sens très concret: "Des essaims passent en sifflant, affranchis de la ruche - une mitraille d'insectes durs comme de la corne!..."¹⁰¹ Mais le lecteur devient si habitué à voir ce verbe comme une incitation à un sens figuratif qu'il lui vient la tentation vaine de rechercher une signification allusive à ces abeilles... d'autant plus que plusieurs fois elles aussi se doublent d'une ambiguïté significative.

⁹⁹ V p. 19.

¹⁰⁰ V p. 29-30.

¹⁰¹ V p. 52.

Souvent une même métaphore a plusieurs usages selon les contextes différents où elle est utilisée. Elle peut n'avoir qu'un effet impressionniste, parfois elle est plurivoque si une seconde ligne classématique peut se construire sur la première. Le même mot employé comme second terme d'une comparaison peut l'être selon des connotations différentes. Ceci nuance et limite toutes les conclusions que l'on pourrait affirmer sur un thème.

Si nous examinons les douze occurrences du mot miel (note no 13), nous rencontrons des usages si variés qu'une étude sur ce thème serait complexe tant l'usage du mot manque d'homogénéité. On le trouve dans des comparaisons circonstanciées. Il n'est jamais topique. "Les filles closes dans des jarres comme cigale dans le miel"¹⁰². Ici le premier terme est jarres, mais ailleurs¹⁰³ le miel est comparé au fruit de la sagesse, et autre part à la saveur de la bouche d'une femme. "Ouvre ma bouche dans la lumière ainsi qu'un lieu de miel entre les roches"¹⁰⁴. Cette connotation érotique du miel est reprise dans l'expression "du miel de la femme"¹⁰⁵, et, parlant de l'amante, le poète

102 GR p. 117.

103 GR p. 100.

104 AB p. 153.

105 A p. 260.

dit "Tu es l'idole de cuivre rouge, en forme de poisson que l'on enduit au miel de roche ou de falaise."¹⁰⁶

Deux fois miel sert d'une manière métonymique pour désigner la couleur du cuir, "reliures de miel et d'or"¹⁰⁷, "de hautes armoires à livres, tout miel et or et cuir rouge d'Emir"¹⁰⁸. A côté de ces connotations agréables, il sert aussi à désigner des défauts littéraires, "le miel de l'euphuisme"¹⁰⁹.

On voit donc que l'application des connotations se fait selon des critères différents: la couleur, le goût, les circonstances. La comparaison est un connecteur mais pour l'établissement d'un système, il faut examiner chaque cas en particulier.

Un autre exemple caractéristique de l'usage d'une variation est le cas du mot glaive. Sur les vingt occurrences son emploi est toujours métaphorique mais il l'est de référés différents: rayons du soleil, pointes rocheuses, pénétration de l'esprit, symbole phallique. Le mot sert ainsi toujours de connecteur parce que la métaphore s'opère sur deux plans à cause des possibilités du contexte.

106 A p. 236.

107 E p. 112.

108 C p. 331.

109 E p. 252.

Ces citations montreront les valeurs différentes que ce mot peut acquérir dans ses diverses applications.

Dans "un peu avant l'aurore et les glaives du jour"¹¹⁰, glaive a le sens de rayon. Dans ce passage, son usage équivoque permet la lecture sur deux plans: "Des hautes narrations du large, sur ce sillage encore de splendeur vers l'Ouest, parmi la feuille noire et les glaives du soir..."¹¹¹. Le mot narration indique bien que la nature nous parle par sa manifestation.

Dans cet autre contexte, les glaives, rayons du soleil, peuvent également devenir symboliques.

Et sur toutes grèves de ce monde, un fambe plus farouche à nourrir de mon être!...

Tant de hauteur n'épuisera la rive accore de ton seuil, ô Saisisseur de glaives à l'aurore,

O Manieur d'aigles par leurs angles, et Nourrisseur des filles les plus aigres sous la plume de fer!¹¹²

Ceci s'est écrit sur les plages de Long Island, dans un texte vengeur. Une métaphore entraîne les autres et les filles peuvent bien être le texte accusateur. Le glaive peut bien être la plume de fer. Ce n'est pas le sens qu'il faut considérer mais la possibilité de signification.

¹¹⁰ A p. 264.

¹¹¹ V p. 35-36.

¹¹² E p. 173.

Dans d'autres textes, on lit les expressions qui réagissent sur toute l'oeuvre, "l'idée plus nue qu'un glaive"¹¹³, "Ce sont noces d'hiver au feu des glaives de l'esprit"¹¹⁴, "Ils sont l'épine à votre chair, la pointe même du glaive de l'esprit"¹¹⁵.

Autre part le rocher qui s'avance dans la mer représente l'inconscient et, par le truchement du glaive, l'image de la pénétration intuitive de la vision poétique. "Au bas des rampes coutumières, et jusqu'aux pointes rocheuses, à ras mer, qui sont le glaive et l'éperon des grands concepts de pierre de l'épure."¹¹⁶ Le mot concepts transforme le sens de glaive qui alors peut devenir une métaphore sur les deux plans du texte et servir de connecteur.

Mais dans Poème à l'étrangère, seule la connotation de douleur importe, reliée, d'ailleurs, au contexte culturel. "Vos souliers de bois d'or furent aux vitrines de l'Europe/ et les sept glaives de vermeil de Votre Dame des Angoisses"¹¹⁷, ou bien:

¹¹³ E p. 194.

¹¹⁴ V p. 74.

¹¹⁵ V p. 105.

¹¹⁶ A p. 151.

¹¹⁷ E p. 231.

.... Non point des larmes - l'aviez-vous cru?
- mais ce mal de la vue qui nous vient, à la
longue, d'une trop grande fixité du glaive sur
toutes braises de ce monde,
(8 sabre de Strogoff à hauteur de nos
cils!)¹¹⁸

Cette pénétration peut aussi devenir symbole
phallique et, en ce cas, le glaive s'associe à la mer,
image des forces inconscientes mais aussi élément féminin,
et à l'amour, image de connaissance existentielle, et
d'illumination divine. S'adressant à l'amante, le poète
dit:

Car ton plaisir est dans la masse et dans
la propension divine, mais ton délice est à la
pointe du récif, dans la fréquence de l'éclair
et la fréquentation du glaive.¹¹⁹

Toute une combinatoire d'images se dégage de ce
texte. L'allusion érotique devient encore plus explicite
dans un autre passage qui justifie l'interprétation du
précédent, où le sentiment de l'existence est lié à l'amour.

C'est la clarté pour nous faite substance et
le plus clair de l'Etre mis à jour, comme au
glissement du glaive hors de sa gaine de soie
rouge: l'Etre surpris dans son essence et le
dieu même consommé dans ses espèces les plus
saintes, au fond des palmeraies sacrées.¹²⁰

118 E p. 227.

119 A p. 294.

120 A p. 291.

L'ensemble est doublé du latinisme à cause de la traduction de gaine. Le champ sémantique du sacré est amalgamé à celui de l'érotisme. Le texte est bivalent.

On voit ainsi comment certains mots, parfois par un sème, parfois par un autre, unissent un univers poétique et le doublent d'une signification profonde, d'une connaissance de l'au-delà des apparences. Le poète est un visionnaire - c'est dans la tradition - c'est par l'organisation du langage que l'écrivain tente de susciter l'intuition de l'indicible.

Le mot robe (note no 14) est aussi un cas de signification multiple et dont l'usage sémantique est très divers. Son sens général est "tout ce qui revêt". Aristote avait dit dans sa Rhétorique¹²¹ que le langage était le revêtement de l'idée.

Les sens du mot vont donc varier. Parfois, il est utilisé dans l'usage ordinaire (ou espagnol de costume) mais aussi dans un sens métonymique en faisant allusion à la vie mondaine. Dans un sens métaphorique, la robe sera la surface de la mer ou le langage poétique. Dans ce dernier sens, il sert de connecteur entre deux mondes.

Voici "la mer hors de ses sangles et dans sa grande robe de jument noire"¹²² qui nous décrit une tempête. Déjà

121 Aristote, Rhétorique, Liv. 3, ch. 1.

122 A p. 244.

"ce très grand frémissement d'amante sous la robe des eaux"¹²³ est une comparaison qui opère la translation du monde de la mer et celui de l'amour. Ici, la connexion se fait entre la mer et la poésie:

Et toi-même sommes-nous, qui nous étais
l'Inconciliable: le texte même et sa substance
et son mouvement de mer,
Et la grande robe prosodique dont nous nous
revêtons.....¹²⁴

On peut ajouter ici dans la même ligne translatrice les expressions: "la tunique ardente de la fable"¹²⁵ et "la mantique du poème"¹²⁶. Le shaman de Vents est aussi revêtu de cette robe du langage prophétique.

L'usage d'un connecteur de plans est donc dans la technique même du langage de Perse, et l'efficacité de celui-ci dépend d'un contexte, c'est-à-dire d'une combinatoire. C'est le sens général qui oriente l'interprétation du sens particulier. A cela s'ajoutent parfois certaines réactions en chaîne, certaines métaphores rendant métaphoriques les concepts qu'ils remplacent.

123 A p. 271.

124 A p. 308.

125 C p. 321.

126 V p. 15.

7. Les comparaisons.

Le système de connecteurs englobe des comparaisons, des métaphores, des associations sonores, des parallélismes syntaxiques, et toutes les sollicitations de rapprochement dans le texte.

La distinction entre les figures semble alors une distinction assez artificielle. Elle est méthodologique.

Ces divers types d'associations rayonnent dans tout le texte et leur effet ne se limite pas à l'entourage immédiat. Elles en provoquent d'autres. Parfois, une comparaison est basée sur une métaphore, ce qui rend assez vain le classement des figures qu'il vaut mieux englober sous le nom de connecteur.

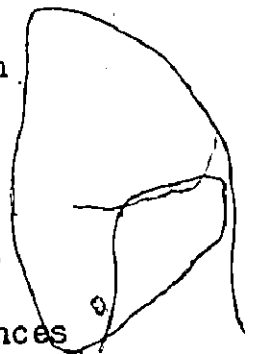
La comparaison est une figure particulière de translation qui rapporte à un objet des sèmes d'un autre. L'étude de celles-ci traite d'un aspect important de la combinatoire sémantique du poète. Si le but de Perse est la fusion de deux aspects du réel dans leur unité existentielle, la comparaison peut sembler un moyen assez faible. Elle est explicite et non ambiguë, elle n'amalgame pas des thèmes comme une métaphore ou des mots impertinents dans une séquence sémantique. Dans la comparaison, les termes sont grammaticalement posés comme différents, comme

une sorte d'excroissance qui sert à donner au premier terme quelques connotations du second.

Le fait que le second terme soit explicitement posé comme en dehors de la thématique invite l'écrivain qui veut créer un monde unifié à l'étayer d'autres procédés comme une coordination des seconds termes entre eux par leur choix dans les mêmes zones de vocabulaire. En fait, la comparaison chez Perse sert souvent de connecteur entre des plans significatifs, et son importance dans la structure de l'oeuvre est plus grande que ne semblerait l'indiquer le sens strict de la relation exprimée.

Comme beaucoup de faits de style chez Perse, la comparaison revêt deux aspects. Elle est parfois impressionniste, elle embellit l'objet, l'enrichit d'un nouvel aspect, et la référence du comparant est une caractérisation détournée. Dans d'autres cas, les comparants et comparés étant des champs sémantiques différents, ils construisent un réseau de correspondances qui s'incorporent au langage plurivoque habituel de cette poésie.

Le premier terme se situant dans la ligne thématique, le second peut se trouver soit dans un univers de référence impressionniste ou culturel, soit sur la ligne du métatexte. Le degré de complexité varie assez fortement et va s'amplifiant depuis la poésie plutôt descriptive du début



vers une esthétique où cette description se double de "l'autre versant des choses".

La première utilisation que fait Perse est impressionniste et sentimentale. "La ville par le fleuve coule à la mer comme un abcès."¹²⁷ Le second terme provoque une réaction de dégoût plus qu'il ne fait voir. "Odeurs d'hommes pressés comme d'un abattoir"¹²⁸ est dans la même ligne, et l'adjectif vient renforcer l'impression. "Et la lumière comme une huile"¹²⁹ ne fait qu'évoquer la sensation d'un calme lourd. "Un enfant triste comme la mort"¹³⁰ ne s'explique que par une similitude d'impression.

Mais d'autres comparaisons ont un second terme plus visuel et moins sentimental: "Une mer étagée comme un ciel au-dessus des vergers"¹³¹, "et l'eau encore était du soleil vert"¹³². L'effet de ces comparaisons est de faire voir le premier terme avec plus de précision que le ferait un adjectif.

127 EL p. 67.

128 EL p. 66.

129 AB p. 145.

130 AB p. 137.

131 EL p. 26.

132 EL p. 17.

Souvent en ce cas, les seconds termes se placent dans des centres d'intérêt qui font partie de la culture de l'auteur mais en dehors du sujet propre de l'oeuvre. On y trouve les sciences naturelles "comme des dos de chenille"¹³³, "comme des fruits de cyprès"¹³⁴, et aussi la culture littéraire antique "sauvage comme Cambyse et doux comme Assuérus"¹³⁵, "comme un roi de Lydie"¹³⁶. On songe à Xénophon.

Or ces seconds termes sont assez révélateurs de l'auteur mais ils sont excentriques aux thèmes et ne se prêtent pas à un système de couplage qui témoigne des deux aspects du monde.

Surtout dans la première partie de l'oeuvre, les images, et même les métaphores, ne sont pas encore une projection homologue du monde dans un autre ordre, une autre hypostase. La recherche de l'impressionisme, sentimental ou réaliste, domine.

A partir d'Anabase, les seconds termes peuvent recevoir une interprétation allégorique. La pensée de Perse avait approfondi le mystère poétique et sa

133 EL p. 48.

134 EL p. 59.

135 EL p. 40.

136 EL p. 51.

préoccupation aura des ambitions de nature philosophique.

La coordination des comparaisons se fera plus sensible.

"Et la terre en ses graines ailées, comme un poète en ses propos, voyage"¹³⁷ en dit autant sur les évasions du langage poétique que sur la migration des graines dans le vent.

"Et ces fumées de sable qui s'élèvent au lieu des fleuves morts, comme des pans de siècle en voyage..."¹³⁸ parle bien de l'érosion éolienne mais le lecteur pensera plutôt au passage du temps plus qu'à une notation de géographe.

Dans "A l'orient du ciel si pâle, comme un lieu saint scellé des linges de l'aveugle, des nuées calmes se disposent"¹³⁹, la comparaison n'est pas seulement visuelle; c'est l'ignorance par le ciel des choses de la terre qu'elle évoque. On atteint un niveau de signification plus profond qu'avec des comparaisons impressionnistes. Et lorsque ces genres de comparaisons s'accumulent, toute l'ambiance, toute l'aura du sens poétique s'en trouvent imprégnées.

A un degré supérieur de complexité, Saint-John Perse utilise comme ~~second~~ terme de la comparaison des syntagmes où l'incompatibilité sémantique transforme les termes en métaphores. "L'écume aux lèvres du poème comme

137 AB p. 140.

138 AB p. 146.

139 AB p. 146.

un lait de coraux!"¹⁴⁰ En fait, le poème est comparé à la mer, à l'écume des vagues blanches de coraux dissouts. Plusieurs couches d'images réagissent entre elles. Dans "Cette grande chose sourde par le monde et quiss'accroît comme une ébriété"¹⁴¹, c'est à tout le contexte qu'il faut faire appel, à "cette clameur", au "bruit sourd de la mer", à l'ivresse (ὕβρις) poétique dont le vent (comme le vin) est une image. L'isolement de la comparaison se justifie de moins en moins et c'est un réseau complet de couplages très variés qu'il faut reconstituer pour dégager des structures significatives.

Parfois la comparaison se fait entre deux métaphores. Ici, elles se réfèrent à la destruction d'une civilisation. L'allusion au thème est fournie par l'anomalie sémantique "croyance morte". La comparaison est en outre doublée d'une seconde tout aussi métaphorique avec robe et membrane.

Et ne voyez-vous pas, soudain, que tout nous vient à bas - toute la mâture et tout, le gréement avec la vergue, et toute la voile à même notre visage - comme un grand nom de croyance morte, comme un grand pan de robe vaine et de membrane fausse -

Et qu'il est temps enfin de prendre la hache sur le pont?¹⁴²

140 E p. 193.

141 E p. 171.

142 V p. 31.

L'évolution vers le parallélisme, qui s'accroît dans les oeuvres de la seconde période, transforme les comparaisons en doublant les éléments, ce qui accroît la densité du réseau allusif de chacune d'elles. Et le balancement sémantique qui contient la comparaison est parfois plus significatif que la comparaison elle-même.

La plume est une métaphore pour la neige; sur celle-ci va se bâtir une autre, le dahlia blanc, mais, à un troisième échelon, nous allons rencontrer une comparaison qui va nous suggérer le métatexte. Le point de départ reste bien concret et il nous amène par des rebondissements successifs à la lecture poétique du réel par la suggestion de la profondeur.

Il neigeait, et voici, nous en dirons merveilles: l'aube muette dans sa plume, comme une grande chouette fabuleuse en proie aux souffles de l'esprit, enflait son corps de dahlia blanc.¹⁴³

La chouette de la fable est l'oiseau d'Athéna, les souffles de l'esprit (il y a un pléonisme étymologique) transforment cette neige en poésie.

La comparaison est translatrice, elle transforme le plan de signification de la réalité. Deux dimensions de la technique d'écriture se joignent: la description admirative et l'au-delà des choses.

Si les comparaisons ne constituent qu'une petite part des analogies, elles sont assez nombreuses; dans les œuvres importantes, pour constituer par leur coordination, lorsqu'elles sont translatives et non impressionnistes, une structure mère. En dépassant leur signification littérale, elles peuvent faire coïncider sur plusieurs points, deux champs sémantiques différents.

Le cas est clair dans Vents où le système de comparaison établit des analogies entre le vent, force cosmique, chant poétique et le vin. Le vent est "émissaire d'autre contrée"¹⁴⁴ en d'autres termes, message de l'au-delà, découverte du passé. On le compare à un chant de tuba qui ouvre les portes du sanctuaire et ainsi nous glissons sur le plan du sacré.

L'éclair est l'illumination du message du vent. Aussi, un certain nombre de comparaisons se rapportent-elles allusivement au poème lui-même où le texte s'oppose au livre, qui se trouve sur le plan du refus. La terre est le véritable texte qui est arbre, mais le poème est chair, est femme. A l'opposé, les livres ou les archives sont du fard, du limon, des taies d'aveugles.

Ainsi, une coordination s'opère entre toutes les comparaisons du poème. La vie du vent, de l'éclair,

acquiert sa signification poétique par des translations figuratives. Mais les comparaisons exprimées par un comme ne sont qu'une petite partie de celles que contient le texte. A cause de la variété des connecteurs, une combinatoire sémantique doit tenir compte de toutes les associations possibles.

D'ailleurs chez Perse, la comparaison dépasse le mot. Des actions sont comparées dans une même phrase, parfois la comparaison passe d'une phrase à l'autre.

Et comme un homme frappé d'aphasie en cours de voyage, du fait d'un grand orage, est par la foudre même mis sur la voie des songes véridiques,

Je te chercherai, sourire, qui nous conduise
un soir de Mai mieux que l'enfance irréfutable.¹⁴⁵

Il s'agit d'une comparaison épique qui ne s'établit par entre des choses mais des faits (note no 15).

La stylistique de la phrase influence évidemment la structure des comparaisons. Nous avons vu l'usage des groupes nominaux à trois éléments chez Perse. Les échos sémantiques dans une comparaison en sont multipliés. "Il voit, immensément, la Mer aux mille fronces/ Comme la tunique infiniment plissée du dieu aux mains des filles du sanctuaire."¹⁴⁶ Des couplages sont possibles entre "aux

¹⁴⁵ V p. 82.

¹⁴⁶ A p. 296.

mille fronces" et "tunique infiniment plissée", entre "dieu" et "filles du sanctuaires". Nous avons d'abord une connotation impersonnelle, la surface de la mer est comme une tunique; de là; on pense, par écho à la "robe prosodique" assimilant la mer au poème. Sur le plan du métatexte, le caractère divin de cette mer - qui fut assimilée à l'amour et à la connaissance - est suggéré par les sèmes contenus dans dieu et sanctuaire. La mer devient le temple de dieu dont nous n'admirons que la surface. Cette comparaison unit la manifestation de la nature à son mystère. La même idée se trouvait déjà dans "Et toi-même, au matin, toute laquée de noir, comme la vierge prohibée en qui s'accroît le dieu."¹⁴⁷

Mais ce genre de comparaison entre groupes allusifs tend à la période avec sa protase, le comparé, et son apodose, le second terme et chaque partie révèle un versant des choses, une correspondance poétique.

Notre découpage de la réalité en idées simples se trouve compromis par l'unité complexe du style et donc du monde persien.

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, comme
l'entraille divine elle-même un instant mise à
nu. 148

Il y a ici beaucoup plus qu'une comparaison! Ce
texte résume tout un treillis de connexions fondamentales
de la signification d'Amers. On y trouve les idées
suivantes.

1) La mer, femme par sa houle, ses vagues, son
écume.

2) La soudaineté de type bergsonien de la révélation
du divin à la fois dans la mer et dans l'érotisme. Ceci est
confirmé par les métaphores "vulve convulsive aux mille
crêtes ruisselantes".

3) Les oppositions de la terre, matière opaque, et
de la mer connaissance, de la soudaineté de la vision et de
la durée du temps géologique "un éclat de siècles ardoisés".

4) Le refoulement de l'homme de la terre vers la
mer, du matériel au divin, de l'ignorance à la connaissance.

5) L'éternité intemporelle de la "mer antique" et
sa manifestation dans le temps "éclat de siècles".

Tous les termes employés sont concrets, l'image
visuelle est riche et pourtant le message dépasse de loin

les limites de ces images "au sens littéral". Le lecteur ne peut se circonscrire au texte; il doit le dépasser en récupérant des impressions précédentes.

Ce passage montre encore comment toute comparaison devrait être étudiée dans un système de relation qui couvre toute l'œuvre. Les sens variés des termes que nous avons étudiés sont solidaires entre eux.

Voici encore un cas. Dans Amers, on parle d'une trirème. Elle ne semble être qu'une réminiscence culturelle: "la maison de boiserie navigue comme une trirème"¹⁴⁹. Mais à quelques lignes de là on lit:

O goût de l'âme très foraine, dis-nous la route que tu suis, et quelle trirème heureuse tu lances toi-même vers l'aurore. Qui donc en nous voyage qui n'a vaisseaux sur mer?¹⁵⁰

Les termes goût de l'âme et en nous transforment la trirème en un objet, symbole de toute une aspiration intérieure.

La comparaison translatrice est sans doute un connecteur thématique mais pour la saisir il faut faire appel à un ensemble de cas et aux autres usages du mot.

C'est ainsi que la comparaison "sensu stricto" n'est qu'une part restreinte de la combinatoire sémantique.

149 A p. 251.

150 A p. 251.

Puisque Perse joue sur plusieurs plans par des applications répétées de l'un à l'autre, on peut dire que son texte est une comparaison continuelle.

Il arrive que l'équivalence soit marquée par un simple déictique.

Et d'autres bêtes qui sont douces, attentives
au soir, chantent un chant plus pur que
l'annonce des pluies: c'est la déglutition de
deux perles gonflant leur gosier jaune....¹⁵¹

Préparée par le comparatif, une équivalence est introduite par c'est. En voici une qui est rendue par une relative: "Au bas des rampes coutumières, et jusqu'aux pointes rocheuses, à ras de mer, qui sont le glaive et l'éperon...."¹⁵²

Le comparatif insiste plutôt sur le degré: "L'idée plus nue qu'un glaive"¹⁵³, "l'immense ruche du futur, plus riche d'alvéoles que les falaises trouées d'idoles du Désert."¹⁵⁴

Tous les procédés linguistiques de l'attribution sont valables pour établir un rapport. "Cette aube

151 EL p. 68.

152 A p. 151.

153 E p. 194.

154 A p. 275.

immense appelée mer"¹⁵⁵, "c'est le soir couleur de paupières"¹⁵⁶.

Quelles formes inattendues prend parfois la comparaison?

Et qu'est ce corps lui-même, qu'image et forme du navire? nacelle et nave, et nef votive, jusqu'en son ouverture médiane; instruit en forme de carène, et sur ses courbes façonné, ployant le double arceau d'ivoire au voeu des courbes nées de mer....¹⁵⁷

La comparaison se développe à partir de l'indicateur image et forme, et alors tout le corps de la femme est comparé au navire.

8. Les genres de métaphores.

La métaphore est une comparaison abrégée disait déjà Quintilien, et la distinction nette entre les deux défie les définitions scolaires. "Ton nom fait l'ombre d'un grand arbre"¹⁵⁸ est-elle une métaphore ou une comparaison? Les deux termes sont exprimés. La phrase ne correspond même pas à la définition de Quintilien: "Metaphora brevior est similitudo"¹⁵⁹.

¹⁵⁵ A p. 225.

¹⁵⁶ EL p. 67.

¹⁵⁷ A p. 229.

¹⁵⁸ AB p. 100.

¹⁵⁹ Quintilien, De Inst. or. 8.6.8.

Puisque les deux termes sont exprimés, l'on glisse par degré de la comparaison à la métaphore selon le rapport grammatical qui unit les deux termes. Une apposition métaphorique, une métaphore génitive sont des comparaisons très explicites où le comme a été remplacé par une autre tournure :

Pour qu'une métaphore soit saisie comme telle, il est nécessaire que le sens usuel du mot soit incompatible avec l'ensemble du texte en ne s'intégrant à lui que par le sujet général ou un concept proche. La clé du sens de la métaphore se trouve dans le voisinage qui suggère les sèmes utilisables.

Comme pour les comparaisons, on peut distinguer des espèces de métaphores qui correspondent à une double tendance stylistique de Perse. Certaines sont descriptives et concernent surtout la sensation, d'autres servent de connecteur entre des plans de signification homogènes, entre les deux versants du réel.

Les effets des métaphores se différencient de leurs fonctions; celles-ci peuvent avoir un rôle descriptif, affectif, impressioniste ou suggérer le métatexte. En ce dernier cas, la translation est de nature plus philosophique. Elle engage une conception du monde.

On peut aussi faire une distinction selon la forme grammaticale sous laquelle elles se présentent. Elles

peuvent être génitives, attributives, appositives, verbales, adjectives. Il peut y en avoir autant d'espèces qu'il y a de possibilités de liaison entre des termes.

La métaphore la plus fréquente et sans doute la plus proche de la comparaison est la métaphore génitive ou déterminée, celle où le premier terme devient le complément déterminatif, tel "le vaisseau de mes bras."¹⁶⁰ Les deux termes sont exprimés. (Dans l'exemple, cette métaphore est un connecteur car elle est une application du rapport continuuel qui existe entre le domaine du vaisseau et celui de la femme.)

Ces métaphores très fréquentes ont des fonctions très différentes. Employées avec un mot abstrait, elles peuvent être impressionnistes ou affectives; on les rencontre surtout dans la première partie de l'oeuvre. Elles équivalent à des adjectifs sans qu'il y ait de relation véritable entre deux objets. Elles ne sont pas alors translatives et sont à peine des métaphores au sens strict: "l'amitié de mes genoux"¹⁶¹, "l'aise de tes jambes"¹⁶², "la félicité des feuilles"¹⁶³ (note no 16). Ces métaphores

160 A p. 259.

161 EL p. 85.

162 EL p. 85.

163 EL p. 152.

peuvent être plus intellectuelles et deviennent alors des connecteurs entre les deux versants du réel. "Sagesse de l'écume".¹⁶⁴ Quand les mots sont plus concrets, les sèmes sont aussi utilisables dans la ligne impressioniste, "l'éclat d'un siècle"¹⁶⁵, "Les milices du vent"¹⁶⁶, "les nageoires douces de la flamme"¹⁶⁷ (note no 17). Une connotation de l'objet passe au déterminatif. Un même genre de transfert s'opère lorsque le premier terme (le déterminatif) est abstrait: "les serres de l'esprit"¹⁶⁸, "les nappes du désir"¹⁶⁹.

L'intérêt des métaphores génitives est qu'elles permettent de regrouper celles qui se rapportent à un même mot et de constituer ce que l'on pourrait appeler des champs métaphoriques, une série d'applications au même thème.

Voici trois séries qui semblent caractéristiques:

la robe des eaux
la face tuméfiée des eaux
la musculature des eaux
le coeur éblouissant des eaux

164 E p. 169.

165 AB p. 129.

166 E p. 169.

167 EL p. 75.

168 A p. 256.

169 A p. 228.

la grève de mon corps
la dune de mon corps
la nuit de ton corps

les nappes du désir
l'anneau du désir

Aussi pourrait-on reconnaître des analogies et des complémentarités entre ces métaphores. Elles forment ainsi un modèle de relations dans la pensée de l'auteur. Le nombre des compléments déterminatifs étant très grand chez Perse, un relevé de ce genre serait indispensable pour établir une combinatoire thématique.

La métaphore génitive est favorisée par le style de Perse et la longueur de ses groupes nominaux ternaires: "le coeur éblouissant des eaux"¹⁷⁰, "les nageoires douces de la flamme"¹⁷¹ (note no 18). En général, dans ce cas, l'adjectif est impressionniste, tandis que le déterminé présente une analogie et forme le premier terme. Ce genre de métaphore unit deux dimensions du style, la caractérisation subjective de la sensation, la détermination qui unit deux plans de signification.

La métaphore génitive n'est en somme qu'une variante de la comparaison. Plus littéraire, elle établit un rapport translatif entre deux concepts.

170 A p. 246.

171 EL p. 75.

Mais l'unité de la détermination (elle est une relation d'appartenance) fait que la fusion entre les deux versants du réel est mieux marquée que dans la comparaison. La relation logique confond, elle ne juxtapose pas.

L'effet de surprise est aussi plus grand. Le terme qui se présente le premier à la lecture est la métaphore. L'esprit est intrigué, surpris, et la détente ne s'opère qu'après la lecture du complément. La force expressive de ce substitut grammatical de la comparaison s'en trouve accrue.

La métaphore adjectivale est une autre variante que nous rencontrons chez Perse. La caractérisation est impertinente, et seuls les sèmes affectifs ou descriptifs de la métaphore sont utilisés. Parfois la métaphore est due au sens étymologique: "la voile irritable"¹⁷², "le ciel incorruptible"¹⁷³, "l'air laiteux"¹⁷⁴ (note no 19). A cause de leur impertinence, on peut considérer ces adjectifs comme des métaphores et souvent ils sont des connecteurs qui, par l'aspect ambigu de leurs connotations intellectuelles appliquées à un spectacle naturel, orientent vers le métatexte. Ils transforment l'objet en symbole. Des mots

172 EL p. 64.

173 AB p. 127.

174 EL p. 65.

comme irritable, studieux, crédule, incorruptible, frauduleux, s'appliquent à la mer, au navire. L'usage étrange de ces adjectifs est de suggérer une translation de l'objet vers sa valeur poétique. Leur rôle significatif est donc important.¹⁷⁵

Les métaphores appositives équivalent à des caractérisations. "Midi, ses forges"¹⁷⁶ n'est qu'une manière littéraire de parler de la chaleur (note no 20). Parfois elles confèrent à l'objet sa valeur symbolique "mer nourrice du plus grand art"¹⁷⁷. Le mot est allusif à une signification qui dépasse la description.

Une forme plus détournée de la comparaison est la prédication dynamique (note no 21). Elle peut porter sur la prédication entière, verbe et complément d'objet, ou l'un des deux: "La mer louable ouvrait ses blocs de jaspe vert"¹⁷⁸, "L'orage noue ses robes noires"¹⁷⁹. L'analogie

¹⁷⁵ La question de l'impertinence des adjectifs a été étudiée par Jean Cohen - Structure du langage poétique, Flammarion, Paris 1966, p. 105 à 135, et surtout par Tzvetan Todorov, Les Anomalies sémantiques, dans Langages, mars 1966, Larousse, Paris, p. 100 à 123.

¹⁷⁶ A p. 317.

¹⁷⁷ A p. 175.

¹⁷⁸ A p. 153.

¹⁷⁹ A p. 277.

porte sur une action. Le verbe métaphorique appelle souvent un complément qui l'est aussi et qui lui est pertinent. On rencontre aussi ces métaphores dans d'autres fonctions mais elles s'expliquent alors par le verbe. C'est le cas du complément d'agent "assaillis d'aigles lumineuses"¹⁸⁰, "éperonné d'éclairs et d'aigles verts"¹⁸¹.

Dans la plupart des cas, ce genre de métaphore très concrète est descriptif et l'agrément en réside dans la découverte du rapport souvent inattendu entre les termes. C'est un des lieux où l'invention verbale de Perse est la plus riche. Mais la métaphore reste toujours éclairée par le sujet qui est le thème de la phrase et le premier terme de la métaphore, et qui commande la compatibilité sémantique de celle-ci. La coordination se fait parce que le lecteur s'attend à ce genre de transfert.

Or, ces métaphores descriptives verbales ont souvent pour sujet des mots à haute fréquence, la mer, l'orage, la nuit, le ciel, qui sont du domaine de la nature et font l'admiration de Perse. Leur beauté est rendue par la beauté de l'expression, signe de l'enthousiasme de l'auteur.

C'est également le cas de bien des métaphores circonstanciellles dont l'effet est dépendant, plus ou moins,

180 AB p. 142.

181 A p. 247.

du verbe: "Ecoute l'orage labourer dans les marbres du soir"¹⁸², "Nous coucherons ce soir les saisons mortes dans leurs robes de soirées"¹⁸³. La référence est visuelle. Mais, comme toujours, on rencontre un indicateur de translation. Ici, c'est le cas des mots orage et saison qui servent de premier terme. Mais ces mots ont dans l'ensemble de l'oeuvre une signification ambiguë. Aussi, dans ces phrases descriptives, le complément circonstanciel peut avoir une valeur translatrice par l'usage symbolique fréquent qui en est fait dans l'oeuvre.

Prises isolément, le plus grand nombre des métaphores semblent descriptives et surtout visuelles. La nature, la mer, l'orage, les nuages, le soleil levant ou couchant, sont décrits pour leurs couleurs, leur éclat souvent, "le soleil des morts range ses fagots d'or"¹⁸⁴, "les conseils ensanglantés du soir"¹⁸⁵ ou "l'astre de la mer dans nos soieries du soir"¹⁸⁶. Toutes ces phrases mettent en évidence les couleurs du couchant. Les vagues deviennent

182 V p. 32.

183 V p. 24.

184 A p. 213.

185 A p. 182.

186 A p. 186.

"des bêtes blanches"¹⁸⁷ au "mille têtes d'épousées"¹⁸⁸. La surface de la mer est "une robe de jument noire"¹⁸⁹ dont les vagues sont comparées à des serpents "des anneaux de python noir"¹⁹⁰ ou des "couleuvres d'eau verte"¹⁹¹. Les flocons de neige deviennent du dahlia blanc¹⁹² ou une roseraie blanche¹⁹³. La flamme d'un flambeau est "un bouton de feu dans son pavot de fer"¹⁹⁴ ou une "fleur de feu dans son bol d'or"¹⁹⁵.

Une des références de la métaphore reste donc l'aspect brillant, coloré ou lumineux des choses qui enchante le poète.

Les métaphores musicales sont plus rares. On en trouve cependant. L'appel de la poésie représenté par l'éclair est accompagné des instruments de l'orchestre dans un passage où les comparaisons et les métaphores se chevauchent.

187 A p. 250.

188 A p. 272.

189 A p. 266.

190 A p. 266.

191 A p. 272.

192 E p. 214.

193 E p. 221.

194 V p. 106.

195 V p. 84.

Nous t'épierons, colchique d'or! comme un
chant de tuba dans la montée des cuivres.

Et si l'homme de talent préfère la roseraie
et le jeu de clavecin, il sera dévoré par les
chiens.¹⁹⁶

Et le poète reprend la strophe suivante par "Au
buffet d'orgues des passions, exulte, Maître du chant!"¹⁹⁷,
ce qui fait glisser de plan le passage précédent.

Mais, en général, ce genre de métaphore est assez
rare et Perse reste avant tout un visuel, un amant de la
lumière.

Les métaphores synesthésiques sont plutôt
occasionnelles. L'effet n'en est pas systématiquement
recherché comme chez Baudelaire. L'on peut lire "Mais un
craquement fissure l'ombre chantante"¹⁹⁸ ou bien "Ecoute
l'orage labourer dans les marbres du soir"¹⁹⁹. Nous avons
parlé des "fifres de lumière"²⁰⁰ et nous pouvons encore
citer "tout ce plain-chant des neiges"²⁰¹. Ces exemples
sont trop dispersés pour qu'on puisse y voir une recherche
stylistique.

196 V p. 32.

197 V p. 32.

198 EL p. 72.

199 V p. 32.

200 A p. 130.

201 E p. 217.

A côté de l'aspect visuel des métaphores, leur affectivité joue un rôle important (note no 22). Plusieurs métaphores génitives qui contenaient un mot abstrait étaient de ce genre "longeant l'affection des Murs"²⁰². Mais dès qu'un mot à résonnance sentimentale se trouve dans le texte, la séquence en prend une autre coloration. "Au loin l'averse traversée d'iris et de faucilles lumineuses s'ouvrait à la charité des plaines."²⁰³ Les rayons du soleil à travers la pluie sont des "faucilles lumineuses", l'arc-en-ciel devient l'iris mais la charité introduit dans les rapports du ciel et de la terre un sentiment d'accueil qui s'ajoute à l'aspect purement descriptif.

Parfois, c'est l'objet même qui, par son effet de répulsion, introduit une note affective. Les "grandes euphorbes de la route"²⁰⁴ deviennent les difficultés de la vie. Parfois, les connotations venues de la culture donnent à la métaphore sa résonnance sentimentale "et ce fut telle splendeur de fiel et de vins noirs"²⁰⁵; "le miel de l'euphuisme"²⁰⁶.

202 EL p. 53.

203 A p. 157.

204 A p. 211.

205 A p. 143.

206 E p. 207.

9. Le métatexte et la métaphore.

Comment une métaphore peut-elle suggérer le métatexte? Nous avons dit que celui-ci était parfois évoqué par quelques mots d'une zone sémantique plus abstraite dont le sens rejaillissait sur le vocabulaire concret et ajoutait au sens de celui-ci une possibilité d'interprétation métaphorique. Le texte devenait polyvalent. La question du métatexte n'est donc pas celle de quelques métaphores isolées, ou de comparaisons, mais de grands contextes où une ligne classématique pouvait se superposer au sens propre d'une séquence de mots. Quelques grands ensembles sémantiques (nous avons vu que le texte de Perse était très concentré) sont transformés par des mots suggestifs placés çà et là. Ces mots, qui à première lecture rendent le texte incohérent, permettent de sublimer ou de doubler le sens apparent. Ils placent "lettre nouvelle dans les grands textes épars où fume l'indicible."²⁰⁷

Voici une situation particulière où la métaphore sert à la construction du métatexte: lorsque le déterminatif est un mot abstrait qui transforme le sens du mot concret et sert ainsi de connecteur, les cas sont nombreux:

²⁰⁷ V p. 107.

"les eaux du songe"²⁰⁸, "les essaims fugaces de l'esprit"²⁰⁹, "les paons verts de la gloire"²¹⁰, "l'abeille du langage"²¹¹, "les galeries de glace du savoir"²¹². La liste serait interminable (note no 23). Chaque fois une idée reçoit une figuration qu'il faudra alors suivre dans ses différents contextes pour saisir toute l'organisation de l'univers poétique et son "autre versant". Ainsi, la translation devient possible.

Evidemment ce cas est particulièrement clair. C'est l'oeuvre entière, qui se déroule sur deux plans, qui est métaphorique. D'indice en indice, il y a moyen de décoder ce texte obscur à première lecture.

L'enlacement sémantique ~~de Perse~~ s'applique autant aux métaphores qu'aux autres mots. D'ailleurs, elles sont si nombreuses chez Perse que tous les mots deviennent allusifs par une sorte de contamination. "Quel hennissement d'étalon blanc a fait courir, avec la brise, ce très grand frémissement d'amante sur la robe des eaux?"²¹³ ne s'explique

208 A p. 138.

209 A p. 194.

210 E p. 210.

211 V p. 105.

212 V p. 79.

213 A p. 271.

que par un contexte érotique et le texte projette les structures de la sexualité dans la nature: le vent est mâle, la mer femelle, et c'était déjà ainsi dans la mythologie antique. On peut distinguer les champs sémantiques enlacés de étalon-amante et de brise-eaux avec d'autres mots qui sont bivalents. Grâce à eux, une translation s'opère entre ces deux champs.

Dans le passage suivant assez complexe, la chose capitale est de voir l'ensemble des possibilités de suggestion des images. "Les sagaies de Midi vibrent aux portes de la joie. Les tambours du néant cèdent aux fifres de lumière."²¹⁴ Le texte dont le passage est extrait est assez ambigu mais la scène est celle du soleil brillant sur la mer.

• Les sagaies sont les durs rayons du soleil qui représente la joie par sa lumière. Un sentiment positif est associé au soleil mais aussi à la connaissance. Le fifre est un instrument de musique au son aigu. Il s'oppose au son grave du tambour, instrument creux, comme la connaissance et l'être au néant. Ces quelques rapprochements sont le point de départ d'autres qui transforment complètement l'univers scénique en problème poétique. Nous atteignons le métatexte à partir d'un jeu métaphorique.

214 A p. 130.

Plus la suite d'images est complexe, plus les sens poétiques se multiplient. Ici, toute la victoire de la lumière sur les ténèbres, du triomphe final sur l'ignorance, donne à cet extrait une portée eschatologique.

Quand la métaphore est double, la correspondance l'est aussi, et des champs sémantiques différents peuvent s'appliquer à une situation unique. On a l'impression de se trouver devant un art baroque par le foisonnement des images. "Au pur vélin rayé d'une amorce divine"²¹⁵. Le vélin est le ciel, l'amorce l'éclair. Le verbe rayé sert d'indicateur, lui seul est valable pour le référent. La métaphore est visuelle, l'invention verbale remarquable, mais elle est déroutante à cause de sa complexité et de la faiblesse de l'élément qui permet la translation.

Mais la situation devient encore plus complexe si l'on prend tout le passage, car le référent éclair va servir de métaphore pour l'illumination poétique, ce qui nous mène au métatexte. L'amorce divine et l'onciale deviennent toutes deux double métaphore dont les référents sont à la fois l'éclair et l'illumination poétique. Voici le texte du verset: "Au pur vélin rayé d'une amorce divine, vous

215 E p. 198.

nous direz, ô Pluies! quelle langue nouvelle sollicitait pour vous la grande onciale de feu vert."²¹⁶

On peut distinguer les éléments suivants:

1) les nuages du ciel sont du vélin (donc du papier).

2) l'éclair est une écriture, une onciale.

— 3) l'éclair est provoqué par un dieu. Il est message de l'au-delà, révélation.

4) l'ensemble produit la langue nouvelle, la poésie.

On voit donc que la pluie d'orage du cap Hetteras est devenue un langage à identifier avec le poème.

Ce verset doit être rapproché d'une série d'autres dans le même poème: "aube lacérée"²¹⁷, "éclair salace"²¹⁸.

Ainsi, souvent les métaphores, qui isolées ne sont que descriptives, deviennent translatives si l'on examine les chaînes de réactions qui peuvent se produire entre les significations. Il est évident qu'on ne peut épuiser les possibilités de sens d'un texte construit d'une telle manière: une infinité de combinaisons sont possibles. La richesse figurative du texte en devient sans limite. Chaque mot doit être examiné dans un contexte très large et il ne

²¹⁶ E p. 198.

²¹⁷ E p. 198.

²¹⁸ E p. 198.

signifiera que par la saisie des multiples possibilités de la combinatoire.

Cette accumulation non seulement rend le texte difficile mais, offrant légitimement plusieurs possibilités, toute interprétation subjective est valable si elle reste cohérente avec l'ensemble du texte. La compatibilité sémantique se reconstruit sur des connotations secondaires.

"Trouve ton or, Poète, pour l'anneau d'alliance; et tes alliages pour les cloches, aux avenues de pilotage."²¹⁹

L'alliance entre les deux plans de la poésie est obtenue par les métaphores, les cloches sont les sons et les avenues de pilotage mènent vers cette mer, lieu de la connaissance poétique. L'incohérence apparente du verset nous force, pour donner une unité au texte, de faire de l'or des métaphores, et des cloches des sons. L'interprétation est justifiée par l'indicateur Poète. Seuls les sens suggérés par une combinatoire sont possibles, ils sont légitimes, sans eux le texte n'aurait souvent pas de sens ou se limiterait à un sens descriptif. La polyvalence du texte est créée par la complexité de la combinatoire.

Les deux dimensions du style de Perse se retrouvent dans l'usage métaphorique comme on le trouvait dans celui des comparaisons. La dualité visuelle et affective ou

impressionniste, l'objectif et le subjectif. Ensuite viennent les deux types de connaissance du réel, l'aspect manifesté et l'aspect poétique ou significatif de la nature. Les associations par le jeu des connecteurs confondent les aspects concrets et abstraits des choses. Pour effectuer ce transfert, la métaphore est un opérateur privilégié.

10. La métonymie.

La métonymie étant une translation figurative est aussi un connecteur. Elle est plus rare que la métaphore, plus discrète aussi et ses effets restent cachés. La distinction avec celle-ci n'est pas toujours si facile à faire, surtout lorsque le rapport figuratif ne concerne pas la forme elle-même mais des connotations latérales.²²⁰

"Mais chant plus grave, et d'autre glaive, comme chant d'honneur et de grand âge, et chant du Maître, seul au soir, à se frayer sa route devant l'âtre".²²¹ Glaive remplace un adjectif, sa fonction est identique à grave. Sa connotation est la pénétration et elle est suggérée par le verbe frayer mais le transfert est-il métonymique ou métaphorique? La

²²⁰ Roman Jakobson, op. cit., p. 238. "En poésie, où la similarité est projetée sur la contiguïté, toute métonymie est légèrement métaphorique, toute métaphore a une teinte métonymique".

²²¹ C p. 342.

impressioniste, l'objectif et le subjectif. Ensuite viennent les deux types de connaissance du réel, l'aspect manifesté et l'aspect poétique ou significatif de la nature. Les associations par le jeu des connecteurs confondent les aspects concrets et abstraits des choses. Pour effectuer ce transfert, la métaphore est un opérateur privilégié.

10. La métonymie.

La métonymie étant une translation figurative est aussi un connecteur. Elle est plus rare que la métaphore, plus discrète aussi et ses effets restent cachés. La distinction avec celle-ci n'est pas toujours si facile à faire, surtout lorsque le rapport figuratif ne concerne pas la forme elle-même mais des connotations latérales.²²⁰

"Mais chant plus grave, et d'autre glaive, comme chant d'honneur et de grand âge, et chant du Maître, seul au soir, à se frayer sa route devant l'âtre".²²¹ Glaive remplace un adjectif, sa fonction est identique à grave. Sa connotation est la pénétration et elle est suggérée par le verbe frayer mais le transfert est-il métonymique ou métaphorique? La

²²⁰ Roman Jakobson, op. cit., p. 238. "En poésie, où la similarité est projetée sur la contiguïté, toute métonymie est légèrement métaphorique, toute métaphore a une teinte métonymique".

²²¹ C p. 342.

impressioniste, l'objectif et le subjectif. Ensuite viennent les deux types de connaissance du réel, l'aspect manifesté et l'aspect poétique ou significatif de la nature. Les associations par le jeu des connecteurs confondent les aspects concrets et abstraits des choses. Pour effectuer ce transfert, la métaphore est un opérateur privilégié.

10. La métonymie.

La métonymie étant une translation figurative est aussi un connecteur. Elle est plus rare que la métaphore, plus discrète aussi et ses effets restent cachés. La distinction avec celle-ci n'est pas toujours si facile à faire, surtout lorsque le rapport figuratif ne concerne pas la forme elle-même mais des connotations latérales.²²⁰

"Mais chant plus grave, et d'autre glaive, comme chant d'honneur et de grand âge, et chant du Maître, seul au soir, à se frayer sa route devant l'âtre".²²¹ Glaive remplace un adjectif, sa fonction est identique à grave. Sa connotation est la pénétration et elle est suggérée par le verbe frayer mais le transfert est-il métonymique ou métaphorique? La

²²⁰ Roman Jacobson, op. cit., p. 238. "En poésie, où la similarité est projetée sur la contiguïté, toute métonymie est légèrement métaphorique, toute métaphore a une teinte métonymique".

²²¹ C p. 342.

division scolaire des figures ne peut donner aucune réponse satisfaisante et la discussion serait byzantine.

Saint-John Perse substitue parfois une chose à un sentiment ou à une action, et le rapport qui fait le lien entre les deux termes est celui d'un effet, "et la tristesse errante mène son goût d'euphorbe par le monde."²²² Le suc de l'euphorbe est amer et son application à la tristesse est-elle métaphorique ou métonymique?

Il en est de même avec "Ainsi va toute chair au cilice du sel"²²³. Le sel est une métaphore pour l'esprit mais cilice connote un désagrément ou l'austérité, et ainsi la lutte de l'esprit et de la chair est exprimée poétiquement par une métonymie qui supporte une métaphore.

Le cas de "Mon cheval est arrêté sous l'arbre qui roucoule, je siffle un sifflement plus pur..."²²⁴ est beaucoup plus clair. La métonymie est agréable et elle peut avoir un rapport avec le métatexte qui confère alors à l'arbre un sens symbolique.

Les métonymies, et plus particulièrement les synecdoques, sont assez souvent employées pour décrire des

222 E p. 178.

223 E p. 175.

224 AB p. 162.

couleurs. "J'ai une peau couleur de tabac rouge ou de mulet"²²⁵. On en rencontre une cinquantaine de cas dans l'oeuvre. Déjà le français emploie or, orange, qui, en fait, sont des synecdoques. Parfois, lorsqu'elles sont choisies dans le domaine des préoccupations de l'auteur, ces cas peuvent devenir intéressants. Ici, ces dénominations prennent un cachet impressioniste, "des faces insonores, couleur de papaye et d'ennui"²²⁶, "un fleuve couleur d'iode, de purin"²²⁷.

La métonymie, prise au sens strict, n'est pas fréquente, cependant les effets métonymiques le sont. Dans de nombreuses métaphores, (l'épine, l'éclair, les lances, le miel), l'effet poétique produit est de nature métonymique.

La sensation dans ces cas a plus d'importance que la chose elle-même. Un son, un goût, une couleur sont notés et ceci est métonymique autant que métaphorique. Quand Perse dit de la pluie "Entends la chute, sur le toit, de petites noix de palme"²²⁸, la noix de palme est métaphorique mais l'analogie est sonore. C'est dans l'ordre de la sensation qu'il faut rechercher les effets métonymiques

225 EL p. 11.

226 EL p. 24.

227 E p. 183.

228 A p. 253.

chez Perse et si l'on examine de près on verra que, si la figure est rare, sa nature soustend bien des passages de l'oeuvre. Dans une poésie de la sensation, bien des relations sont contiguës. Mais, d'une manière explicite, la figure est assez secondaire chez Perse, même si l'esprit en imprègne toute l'oeuvre par l'importance de la contingence.

11. Conclusions.

La combinatoire sémantique est sans doute le domaine où Saint-John Perse est le plus original et où la richesse de sa poésie se découvre le mieux. La loi des correspondances joue un rôle assez différent de celui que nous lui connaissons en poésie.

Il ne s'agit pas de concevoir un sens littéral mais souvent de le détruire pour le recréer sur un plan supérieur. Grâce aux incompatibilités qui réduisent la logique usuelle du texte, l'esprit est invité à un bond, à un dépassement vers une poésie pure suggérée par un jeu d'associations. Cette vision supérieure est obtenue à partir d'un sens premier des mots qui doit s'estomper par une apparente incohérence. Cette destruction de la vision habituelle devenait nécessaire pour que la recherche du lecteur se place et se maintienne au niveau de la vision poétique. Le texte est donc organisé en vue de la suggestion au détriment du sens littéral: obscur vers le bas, il est lumineux si

l'esprit s'élève, s'il fait place non à la raison raisonnante mais à l'intuition poétique. Stimuler des illuminations est le but de ce subtil jeu de couplages évocateurs.

Aussi, il faut renoncer à trouver un sens puisqu'il y a une multiplicité de sens assez déterminée par le champ opérationnel du treillis de combinaisons possibles. Ce texte est polyvalent mais non d'une manière arbitraire. Le lecteur doit rester dans la zone de suggestions compatibles avec les effets des mots du texte.

Ainsi, "l'Indécis au Précis se joint" et quand on rassemble les images, les évocations, les suggestions, on ne peut nier que, par touches successives, une conception cohérente, une vision fondamentale, se dégage des multiples miroitements de cette "danse des idées dans les mots" dont parlait Ezra Pound.

On peut saisir maintenant l'importance de la structure dans la langue poétique. Multiplier les relations en créant une sur-syntaxe, enrichit les relata de significations nouvelles. Dans la poésie de Perse, comme le dirait Roman Jakobson, l'axe de la combinaison l'emporte sur l'axe de la sélection. La polyvalence est créée par la densité inhabituelle des liens qui unissent les concepts. Ainsi, dans tout ce chapitre, nous avons pu voir le rôle dynamique du contexte qui transformait le sens usuel et

qui, sous diverses formes, servait d'opérateur de translation.

Cette combinatoire sémantique se justifie par une intention esthétique. L'artiste est libre de sa création et la question légitime qui se pose à nous est: la forme exprime-t-elle l'idée? Or, la forme verbale employée par Perse est conçue en construisant un langage ambigu, pour nous conduire à l'autre versant des choses.

Notes

Note no 1

Nous employons métatexte dans le sens de A. J.

Greimas. Le discours volontairement ambigu de Perse est plurivoque. Une couche de signification est objective, celle du sens littéral des mots, une autre parallèle possède un sens poétique, plus philosophique, obtenu par un jeu de suggestions. Greimas distingue le plan manifesté et le plan latent.²²⁹

Note no 2

Dans Oiseaux, où l'oiseau est la symbole du mot, on lit ce passage: "Pour l'oiseau schématique à son point de départ, quel privilège déjà, sur la page du ciel, d'être à soi-même l'arc et la flèche du vol! le thème et le propos!..."²³⁰ Ceci est une proposition de sémantique structurale!

²²⁹ A. J. Greimas, Sémantique structurale, Larousse, Paris 1966, p. 96 à 101.

²³⁰ O p. 17.

Note no 3

Toute translation de sens est, dans son acception étymologique, une métaphore. Mais celle-ci n'est pas créée dans le vide, elle n'est intelligible que grâce à un contexte. C'est dans le jeu des significations des mots, les uns par rapport aux autres, que se créeront les ambiguïtés suggestives. Le double sens n'est possible que grâce aux correspondances qui rétablissent une compatibilité des sens.

Nous devons également distinguer "la belle image qui fait voir", la métaphore impressionniste, des images qui créent une translation continue de la vision du réel, un passage de la manifestation phénoménale à la signification poétique.

Note no 4

Afin d'éviter toute confusion, nous tenons à préciser l'usage que nous ferons de certains termes.

Perse parle de l'ambiguïté de son texte, c'est-à-dire que son texte a deux sens, qu'il travaille sur deux plans: celui des apparences - que nous appelons (oh, horreur!) réel - et le plan poétique, celui du Songe persien que nous appelons symbolique. Mais ces termes ne signifient

pas grand chose chez Perse, le symbolique étant tout aussi réel que l'apparence!

Nous appelons le sens propre des mots le texte, le sens suggéré par l'agencement de ce texte, des ambiguïtés, des translations figuratives, celui qui exprime le second versant des choses, le métatexte.

Les deux plans sont associés. Ne lit-on pas: "les grands lés tissés du songe et du réel"²³¹, "Et ma prérogative sur les mers est de rêver pour vous ce rêve du réel..."²³², "Pour nous la mer invétérée du songe, dit réel"²³³. On voit bien que chez Perse le monde imaginaire est aussi authentique que celui que nous voyons.

Note no 5

Pour cette analyse du jeu sémantique des sujets, nous ne pouvons considérer que ceux des propositions principales: les sujets des subordonnées se situant hors du procès primordial. Ainsi, les sujets des relatives sont liés souvent à l'antécédent de la proposition qui peut être un complément quelconque.

231 E p. 213.

232 A p. 162.

233 A p. 275.

Mais nous pouvons considérer comme sujet véritable un complément déterminatif qui désigne un tout dont le sujet grammatical n'est qu'une partie. "Et ton éclat de mer est dans la soie du glaive... Et ta saveur de mer est dans le pain du sacre"²³⁴. Il est évident que le thème du passage est la mer mise en relation avec une seconde personne, l'amante. Il convient donc de remonter dans la hiérarchie des classes.

Le problème se pose aussi avec les adjectifs possessifs. Dans "Et notre attente n'est plus vaine"²³⁵, le thème est nous, l'attente exprimant un procès, et la traduction moins abstraite de cette phrase serait "Nous ne t'attendons plus vainement". L'habitude de Perse d'éviter le verbe et de le remplacer par un nom verbal nous oblige à étudier les sujets logiques plutôt que les sujets grammaticaux. Ainsi, nous atteignons une combinatoire plus profonde. Vu qu'un grand nombre de phrases nominales ne sont composées que d'un nom et d'un prédicat (Exemple: Unité retrouvée, présence recouvrée²³⁶), les sujets grammaticaux ne donnent qu'une idée partielle des thèmes.

234 A p. 189.

(235 A p. 275.

236 A p. 290.

Note no 6

La réapparition continuelle de la première personne catalyse sur elle tout le monde environnant. La présence du locuteur se manifeste constamment: "Je t'annonce les temps d'une grande faveur et la félicité des sources dans nos songes."²³⁷ Cette concentration grammaticale s'apparente à la concentration du vocabulaire dont nous avons parlé dans un chapitre précédent.

Note no 7

Greimas explique très bien la question du discours plurivoque dans sa Sémantique structurale, ainsi que la réaction du lecteur.

Par conséquent, ce qui compte objectivement, pour l'analyse du contenu, c'est la nécessité de reconnaître l'existence, dans certains cas, de plusieurs plans isotopes dans le même discours. C'est, ensuite, l'obligation d'expliquer structurellement cette bivalence. Celle-ci paraît être essentiellement due, pour nous, au refus de disjoindre, lors de la manifestation du discours, les termes d'une ou de plusieurs catégories classématiques. (p. 97)

Il en sera de même dans le cas de récits plus longs, en vers ou en prose. Qu'il s'agisse de Moïse de Vigny, cet inventeur de mythes littéraires modernes, ou de la Peste de Camus, l'apparition à certains endroits privilégiés du récit, des articulations complexes, bivalentes, provoquera une lecture sur plusieurs plans isotopes à la fois. (p. 98)

Ces textes d'un sémanticien éclairent l'efficacité du langage poétique et particulièrement le problème de l'ambiguïté persienne.

Note no 8

Les meilleures études sur le jeu des associations chez Perse me semblent être celles de Monique Parent qui utilise une méthode qui lui fut suggérée par Monsieur Imbs et qui semble très efficace pour reconstituer la thématique de Perse. On pourra lire à ce propos Le Thème de l'orage dans Exil de St-John Perse dans les Actes du IXème Congrès international de linguistique romane, Lisbonne 1959, p. 209 à 216, et Saint-John Perse et quelques devanciers, Klincksiek, Paris 1960, p. 165 à 251.

Note no 9

Sur la question de l'ouverture de l'oeuvre, on consultera L'Oeuvre ouverte de Umberto Eco, dont nous citons ce passage qui s'adapte parfaitement à la poésie persienne.

Un champ stimulant se présente à l'attention de l'auditeur comme ambigu, inachevé, et détermine l'attente d'une satisfaction; il crée en quelque sorte un état de crise qui oblige l'auditeur à trouver un point fixe où résoudre l'ambiguïté. Ce processus s'accompagne d'une émotion, du fait que l'attente se trouve brusquement interrompue ou inhibée. S'il y avait directement satisfaction, il n'y aurait pas de choc émotif. Mais une situation structurellement faible, ou d'organisation incertaine, engendre une attente de clarification, et tout retard dans cette clarification provoque à son tour un mouvement affectif. (p. 99-100)

Note no 10

Ceci me fut confirmé par le poète lors d'une conversation privée. Je citais le passage:

Prophéties! prophéties! l'aigle encapuchonné
du Siècle s'aiguise à l'émeri des Caps. De
noires besaces s'alourdissent au bas du ciel
sauvage. Et la pluie sur les files illuminées
d'or pâle verse soudain l'avoine blanche du
message.²³⁸

et je faisais remarquer que ce passage décrivait un spectacle vu sauf les mots prophéties, Siècle, message. Si on lit le texte en supprimant ces trois mots, nous sommes sur le plan de la réalité; mais ceux-ci construisent un métatexte, celui de la communication poétique. Ils forcent l'esprit, par la recherche instinctive de l'homogénéité sémantique, à considérer la réalité décrite comme allégorique. Une seconde couche de signification se superpose à la première.

Note no 11

Une combinatoire sémantique peut donc être considérée chez Perse comme une interférence de topiques de plans différents qui opère une translation.

... C'est la fraîcheur courant aux crêtes du langage, l'écume encore aux lèvres du poème, Et l'homme encore de toutes parts pressé d'idées nouvelles, qui cède au soulèvement des grandes houles de l'esprit:

"Le beau chant, le beau chant que voilà sur la dissipation des eaux!..." et mon poème, ô Pluies! qui ne fut pas écrit!²³⁹

Dans ce passage, si l'on ne considère que les noms nous pouvons distinguer les topiques de l'homme ou du poète (H), celui de l'eau (E), de la poésie comme langage (P), de la connaissance (C) et du mouvement (M). Certains mots participent à deux classes et créent des contacts de plans qui favorisent l'ambiguïté. La dissipation de la classe mouvement doit, à cause des limitations d'extension due au déterminatif, se placer sous deux classes. Le cas est le même pour le mot fraîcheur qui sert de connecteur entre les classes de l'homme, de l'eau, du poème, c'est-à-dire les trois plans caractéristiques de Perse. Voici une répartition possible des noms:

H	E	P	C	M
	crêtes	langage	idées	
lèvres	écume	poème	esprit	soulèvement
homme	(soulèvement de) houles	chant		dissipation
	(dissipation des) eaux	chant		
		poème		
	pluies			
	fraîcheur			

On remarque que certains plans sont liés par une relation d'appartenance exprimée par le complément déterminatif.

Crêtes du langage

$$E \subset P$$

L'écume aux lèvres du poème

$$E \cap (H \subset P)$$

soulèvement des houles de l'esprit

$$(M \subset E) \subset C$$

chant sur la dissipation des eaux

$$P \cap (M \subset E)$$

Le fait de trouver l'eau (E) et le poème (P) en position déterminée crée l'ambiguïté du phénomène du soulèvement des vagues qui en acquiert une bivalence, et qui représente réellement la mer, symboliquement le poème et l'idée qu'il suggère. Du point de vue ^{de la} logique formelle, il y a des anomalies dans ces propositions.

Note no 12

Observons d'une manière plus schématique les correspondances qui se dégagent de ces passages.²⁴⁰

	Etroits		Les vaisseaux
	Etroite	notre couche	
Coeur aimant	l'étroitesse	d'aimer	
coeur inquiet	l'au-delà	d'aimer	
	plus haut		
passion	plus haute	que d'aimer	que mer
			autre mer
			où les vaisseaux
			n'ont point
			d'usage

On voit le glissement qui s'opère du texte au métatexte, celui d'étroit à au delà et plus haut et la translation de la mer avec des vaisseaux à l'autre mer qui n'en a point. Le sens s'est sublimé du concret au poétique. La réalité est signifiante par son dépassement.

Note no 13

Voici le relevé de toutes les acceptions du mot miel:

1) Trois fois miel est employé comme métaphore colorée.

Deux fois pour le cuir des reliures.

Une fois pour l'herbe sèche.

2) Cinq fois le mot est employé pour sa connotation de saveur dans des contextes érotiques.

3) Les autres cas sont divers:

Une fois miel est employé dans son sens usuel.

Une fois il sert de métaphore pour sagesse.

Une fois il est une métaphore péjorative pour l'euphuisme.

Une fois il est utilisé à l'occasion d'une naissance.

L'utilisation de ce mot est donc surtout impressionniste.

Note no 14

Voici l'aire sémantique couverte par le mot robe dans l'oeuvre poétique de Saint-John Perse.

Le mot est employé

Neuf fois dans un sens concret:

Trois fois selon le sens espagnol de ropa.

Deux fois pour la courbe des robes des Antilles.

Deux fois dans un contexte érotique.

Deux occurrences avec des sens isolés.

Quatre fois dans un sens métonymique allusif surtout aux robes de soirées ou de théâtre.

Quatorze fois dans un sens métaphorique:

Quatre fois il est le signe d'une fonction poétique.

Trois fois il représente des doctrines (rigides ou dépassées).

Cinq fois il évoque la surface:

trois fois de la mer,

deux fois de la terre.

Une fois il figure les nuages.

Une fois les feuilles de l'arbre.

Dans l'oeuvre on remarque que son usage est de plus en plus métaphorique. Pour faire une étude complète de la question, il faudrait étudier le champ sémantique de l'habillement.

Note no 15

On peut citer quelques comparaisons ce avec tel, pareil, et aussi avec des comparatifs relatifs. "Amour du dieu pareil à l'invective"²⁴¹. Parfois même, une phrase commence par ainsi en rappelant une situation qui se trouve dans une strophe précédente. Mais la comparaison la plus fréquente est évidemment celle qui est introduite par comme.

241 A p. 194.

Note n° 16

Voici quelques exemples de métaphores génitives affectives:

l'affection des Murs	(EL p. 53)
l'aise de tes jambes	(EL p. 85)
l'amitié de mes genoux	(EL p. 85)
la célébrité du jour	(AB p. 152)
l'adulation du soir	(A p. 163)

Il ne faut pas confondre ces métaphores avec celles qui peuvent paraître abstraites mais qui, dans le sens étymologique, sont très concrètes. Ex.: la congrégation des eaux.²⁴²

Note no 17

Voici quelques exemples de métaphores génitives concrètes dont des connotations servent à caractériser le complément déterminatif (premier terme):

au garot de la vague	(A p. 210)
les glaives du jour	(A p. 264)
la robe des eaux	(A p. 271)
la musculature même des eaux	(A p. 233)
la mer et sa lèvre d'argile	(C p. 339)
la plume des moissons	(AB p. 158)
la mantique du poème	(V p. 15)

Note no 18

Voici quelques métaphores formant des groupes
nominiaux ternaires:

l'astre précaire de la lampe	(EL p. 70)
la face tuméfiée des eaux	(A p. 243)
l'essaim des jeunes vagues	(A p. 272)
les filles moroses de la gloire	(A p. 300)
le très grand arbre du langage	(V p. 13)
au premier lait du jour	(A p. 189)
la tunique ardente de la fable	(C p. 326)
les conseils ensanglantés du soir	(A p. 169)

Note no 19

Voici des exemples de métaphores adjectives:

irascibles cactées	(E p. 203)
immortelles carènes	(AB p. 129)
ciel incorruptible	(AB p. 127)
cendres fraternelles	(AB p. 108)
la barque studieuse	(EL p. 27)
la mer plus crédule	(EL p. 28)
toiles enthousiastes	(EL p. 17)
mer frauduleuse	(EL p. 33)

Il faut noter que dans certains cas on pourrait
douter de la métaphore si l'adjectif n'a que le sens
étymologique.

Note no 20

Voici quelques exemples de métaphores appositives:

Vous, laveuses des morts	(E p. 205)
O fable généreuse, ô table d'abondance	(EL p. 26)
Midi, ses forges	(A p. 317)
Mer, nourrice du plus grand art	(A p. 316)
Mon âme, grande fille	(AB p. 124)
Epouse du monde, ma présence	(E p. 216)

Note no 21

Exemples de métaphores verbales ou dynamiques:

La terre nous montre ses rotules	(A p. 278)
La nuit déchire ses bandelettes	(A p. 253)
l'an nouveau s'ouvre du poitrail un radieux sillage	(V p. 113)
l'orage noue ses robes noires	(A p. 277)
le soleil range ses fagots d'or	(A p. 213)
le ciel qui change de voilure	(A p. 202)
la mer roule jusqu'à nous ses poupées rondes de corail	(A p. 255)
le soir y plonge un bras d'idole	(A p. 213)
la table de ce monde où le vent traîne le soc	(V p. 96)
Et la nuit tient ses mains de femme dans nos mains	(A p. 261)
La nuit d'été croise ses voiles	(A p. 262)
La mer louable ouvrait ses blocs de jaspé vert	(A p. 153)
La tôle des toits s'allume dans la transe	(EL p. 56)
Mon coeur pépie de joie sous les magnificences de la chaux	(AB p. 132)
La pierre laurée d'algues au revers de la houle	(A p. 237)
L'étalon rouge du soir hennit dans les calcaires	(C p. 322)
femme qui s'écoule dans mes bras	(A p. 254)
la flamme bat de l'aile	(A p. 278)

Note no 22

Exemples de métaphores à effet affectif:

les grandes euphorbes de la route	(A p. 211)
les poudres mortes de la terre	(A p. 146)
un verger en province pleurant ses gommes d'or	(V p. 112)
toute chair au cilice du sel	(E p. 175)
et ce fut telle splendeur de fiel et de vin noir	(A p. 143)
le miel de l'euphuisme	(E p. 207)
la méduse du coeur de l'homme	(A p. 250)

Note no 23

Exemples de métaphores servant de connecteur:

la mantique du poème	(V p. 15)
la dune de mon corps	(A p. 266)
un astre rompt sa chaîne aux étables du ciel	(A p. 163)
l'aboi lointain des Parques s'endort au ventre des collines	(A p. 212)
pour remonter le fleuve vagissant jusqu'en ses bras de fille, vers l'enfance	(V p. 92)
Epouse du monde, ma présence	(E p. 216)
Les tambours du néant cèdent aux fifres de lumière	(A p. 130)
Les sagaies de midi vibrent aux portes de la joie	(A p. 130)
lès eaux du songe	(A p. 138)
le grand arbre du chagrin	(A p. 132)
les travées de l'histoire	(A p. 141)
les essaims fugaces de l'esprit	(A p. 194)
les clairières en feu de la mathématique	(A p. 291)
la blessure ouverte au flanc terrestre par l'intrusion sacrée	(A p. 297)
Mer nourrice du plus grand art	(A p. 316)
Mer adultère et magicienne	(A p. 267)
les paons verts de la gloire	(E p. 210)
l'abeille du langage	(V p. 105)
Sagesse de l'écume	(E p. 169)
les galeries de glace du savoir	(V p. 79)
L'amante bat des cils sous le fléau du songe	(A p. 260)
clepsydres en marche sur la terre	(AB p. 148)
les sentences de l'orage	(E p. 178)

CONCLUSIONS

Tout au cours de ces pages orientées vers l'étude linguistique d'une parole poétique, malgré nos efforts pour nous circonscrire au style, à chaque moment, les implications de notre démarche débordaient le sujet. C'est que le style est un phénomène relié qui explique autre chose et s'explique par autre chose s'il n'est pas explicable par ce qu'il explique! L'unité du phénomène littéraire - et de tout fait humain - a pour conséquence que, quel que soit l'angle sous lequel on l'aborde, tous les aspects s'en trouvent engagés.

A ceux qui s'intéressaient à la biographie des auteurs d'autres ont reproché de négliger les textes. On a dit - avec raison - que la littérature n'était pas faite d'écrivains mais d'ouvrages (comme la peinture est faite de tableaux), qu'il fallait d'abord analyser ceux-ci et c'est d'ailleurs ce que nous avons tenté. Pourtant, notre tentative n'a pu éviter les contaminations à cause de la profonde unité de toute création.

Si la littérature est faite de textes comme la peinture de tableaux, ceux-ci, objets très matériels chargés d'intelligence, sont des médiations entre deux esprits, celui du créateur et celui, comme le dirait Paul Valéry, du consommateur de l'oeuvre. Et la forme que le créateur donne



à l'objet est comme l'âme de cette médiation matérielle, d'où l'importance de l'analyse du style dans la communication esthétique; mais cette communication livre toujours l'expérience d'un homme, d'où l'illusion que nous avons rencontrée à chaque pas de vouloir séparer auteur et oeuvre, pensée et style. Et les deux tendances dont nous parlions sont à la fois légitimes dans leurs buts, regrettables si elles s'excluent.

Par la liberté dont l'écrivain dispose à l'égard de la langue, la création secrète une pensée plus intime, plus authentique, que celle de celui qui se conforme à l'usage. La liberté est une garantie d'authenticité, elle force à un engagement et Saint-John Perse nous avait bien fait remarquer l'identité du poète et de son oeuvre. L'originalité de la langue de Perse fait qu'elle est plus symptomatique d'un homme que d'un héritage. La conséquence en sera que la langue est hautement significative.

La liberté conduit à la sincérité et ainsi le mot, l'écriture acquièrent leur intégrité. Le style a donc sa vérité, il témoigne authentiquement d'une vision globale, unifiée du monde. L'unité de la personne produit l'unité de la langue, cette unité fut continuellement pour nous un obstacle aux décompositions de l'analyse. Sans elle, la sincérité serait-elle possible?

Ainsi, tout au cours de ces pages, les faits linguistiques nous menaient au plus profond de l'homme, à l'intimité de sa rencontre avec le monde, de son existence. A chaque page, nous rencontrions un engagement - la vie poétique en est un - qui, saisissant la réalité, l'illuminait d'un regard personnel. Dans le circuit de la communication, de notre position de lecteur, nous rencontrions, à travers la langue, une vie.

L'unité de l'auteur et de son texte ne veut pas dire que le problème ne soit pas complexe, que des contradictions n'apparaissent pas. Au contraire, les déchirements se laissent voir. Lorsque des tendances entrent en conflit, la stylisation en porte la marque.

La poésie est recherche de lumière - parfois par son exercice même. Les artistes sont, parmi les hommes, sans doute les plus sensibles à ce mur d'ignorance de la condition humaine. Contre lui, depuis des millénaires, ils frappent: Ils créent des signes à la hauteur de leur vision. Parfois ils tentent de les expliquer à posteriori; mais alors un conflit se dévoile entre deux modes d'expression, entre l'illumination informante surgie des profondeurs et la pensée réflexive sur cette création. Ainsi, dans le travail du style, un écart partiel peut se révéler entre l'intention et l'élaboration de l'oeuvre.

Le premier conflit surmonté révélé par le style est celui de cette double tendance de Saint-John Perse: son esprit critique et sa méfiance de la raison. Dans l'oeuvre, il est apparent entre l'inspiration et l'élaboration.

C'est ainsi que nous avons pu déceler, dans la répartition du vocabulaire, cette double tendance: d'une part une concentration quasi obsessionnelle, et de l'autre l'usage dispersé de mots très spécialisés révélant une connaissance étendue de l'histoire, des sciences naturelles et de la philologie. A la langue affective d'un poète captée par la beauté de son thème se joignait l'aspect très intellectuel de la prédication. L'inquiétude du penseur qu'est Perse devant la conscience des limites de la raison (nous avons vu sa conception du poète aède et philosophe), essaie d'explorer par d'autres voies que la philosophie. Aussi, ses connaissances étendues marquent-elles la composition de son vocabulaire, tandis que le contemplatif reste fixé sur son objet. Ce double aspect de sa personnalité se révèle dans le style.

L'aspect nominal du style confirme l'incapacité de Perse de se défaire de son intellectualement, d'être sans doute. Le poète nomme et, en nommant d'une nouvelle manière, il recrée. Mais le style nominal est plus descriptif, moins vivant; le regard jeté sur les choses est plus intellectuel, plus réfléchi. Le réel est jugé,

apprécié. L'objet du chant reste concret mais il est vu par une intelligence qui fixe et qui élève. L'élan va du bas vers le haut. Il y a peu de mobilité horizontale chez Perse.

Le vocabulaire des valeurs, abstrait, occupe une place appréciable. L'intention est philosophique, le moyen esthétique. Mais la raison renaît comme une hydre. En poète, Perse veut y renoncer; sans qu'il s'en rende compte, elle s'infiltré dans son oeuvre. Son nominalisme, son vocabulaire exceptionnel en témoignent. (Mais, ce caractère intellectuel n'est pas raisonneur, c'est une réserve sur laquelle il est important d'insister.)

C'est le nom qui reste le foyer de la phrase, la construction du groupe nominal ternaire qui juge le nom et le replace dans un cadre est le produit d'une opération intellectuelle. La cohérence et l'harmonie de la phrase sont aussi des traits du contrôle, du travail, de la sérénité dans l'enthousiasme. Les écrits des visionnaires émus (souvenons-nous du Mémorial de Pascal) sont plus incohérents. Un élément élaboré, c'est-à-dire pensé, s'ajoute aux facteurs spontanés.

L'élaboration d'un métatexte, résultat de l'ambiguïté, toujours orienté vers le haut, de la sensation à la compréhension, est une démarche philosophique. Cet effort - peut-être non rationnel mais intuitif - est

cependant un comportement d'intellectuel, une tendance vers un type d'abstraction, vers une recherche de l'Idée.

Evidemment, il s'agit d'un intellectualisme de platonicien et non de cartésien. Le style cependant porte trop d'évidences de la réflexion en contradiction avec certaines positions prises. Perse vit, comme beaucoup des contemporains de sa jeunesse, le drame de ces grandes intelligences qui ne croient plus en elles-mêmes. Aussi, reste-t-il intellectuel sans être raisonneur, ce que marque chez lui l'absence de mots de subordination logique.

Le poète écrit avec toute la complexité d'une personnalité et nous ne pensons pas le classer uniment du côté des poètes de l'inspiration ou des poètes du travail. Un équilibre difficile s'est établi entre les deux tendances et il ne faut donc pas prendre sans réserve les déclarations anti-intellectualistes de Perse. L'extase poétique nous est livrée sous une forme étudiée, surveillée, pétrie de culture et de réflexion. Cette poésie qui interroge l'inconscient (elle est une maieutique) demeure consciente. Et comme souvent chez Perse, les deux polarités sont fortes, presque sans intermédiaires.

Dans un second caractère du style, une intensité de vie, de vie personnelle, de présence au monde, se révèle. Aussi, les aspects subjectif et objectif se manifestent



avec une force exceptionnelle, qui loin de les détruire les affermit. Le réel est vécu et très présent.

Aussi peut-on répartir certaines conclusions de notre étude en deux parties: la présence du poète et la présence du monde, la subjectivité et l'objectivité de la description. Encore ici, les extrêmes opposés sont violents, ils se réunissent dans un affrontement intense. Perse n'est pas l'homme du juste milieu, du compromis par le partage, ou de la neutralité.

Ainsi, lorsque nous avons étudié la phonétique, nous avons relevé la haute fréquence des intonations exclamatives et interrogatives, signes de l'admiration et de l'inquiétude. Parfois la volonté impérative était exprimée par des attaques brusques, par des accents affectifs.

D'autre part, le rythme se conformait au mouvement de la chose décrite, il y participait. Nous avons vu le tempo lent et doux de la neige, brutal de la pluie, violent du vent, majestueux de la mer. Ainsi, la phonostylistique unissait dans une sorte d'osmose le poète et le monde, et c'est de ce contact profond que jaillissait le chant. Le poète transcrit une expérience, une coexistence.

Le vocabulaire nous révèle un ordre des valeurs: l'honneur, la hauteur, la grandeur. Une aspiration à la

supériorité, voire à la domination qui va s'amplifiant, se découvre dans cet amour des valeurs nobles.

Mais cette aspiration se lit aussi dans le ton élevé de la poésie, dans l'ampleur des phrases, dans la dignité du ton et de la parole. L'hexamètre persien est un rythme majestueux, les adjectifs haut et grand sont très fréquents. La syntaxe aussi est influencée par le "grand style" d'un poète qui se veut, tel Hugo, conducteur de foules et célébrant du mystère. Le vocabulaire concret de la nature lui-même se cantonne dans des mots qui décrivent les aspects grandioses. L'ambiance générale est sublime et les choses, parfois ordinaires, par cette magnificence des images et des mots, empruntent à l'auteur cette coloration psychologique.

Ainsi, cette aspiration subjective se profile sur l'accomplissement poétique lui-même. Nous avons vu que les translations figuratives se faisaient du bas vers le haut, de l'appréhension sensible vers la connaissance poétique. Le métatexte sublime le monde des apparences. L'auteur entraîne la réalité par son propre sentiment de supériorité. Sa présence transforme le monde, une fusion se produit entre sa personnalité et la forme qu'il donne à la réalité.

Le sacerdoce poétique impose lui aussi un style. L'adresse vocative, l'apostrophe se fait vers la nature ou le mystère de la nature. La célébration confère une majesté chorale au texte. L'invocation est nomination de qualités,

litanie laudative. D'où aussi cette grande concentration sur le thème, l'objet du culte poétique et la variation des prédications. La strophe reprend son sens ancien: le chant processionnel autour de l'autel. L'ampleur et la dignité étaient imposées par cette conception de la poésie.

Aussi, l'usage de la première personne, et surtout de la seconde, devient essentiel. Cette dernière est la nature, parfois une personne, mais surtout l'esprit cosmique dont le souffle se faisait sentir dans les rythmes, les sonorités, les métaphores de Vents. Le dialogue du nous et du vous, de l'humanité et du mystère qui la domine tient le lecteur à l'écart. Il est le spectateur d'un dialogue. Premier effet stylistique de cette distance persienne. Le poète est si proche de ce qu'il chante que dans son admiration il s'isole des hommes. Intensément capté par la beauté et la recherche d'une connaissance, il s'éloigne, il est un exilé sur terre, un "dieu tombé qui se souvient des cieux", et cela se manifeste par des traits de style aussi caractéristiques que l'usage du vocatif, de l'exclamation d'une part, celui des mots seul, autre, étranger, d'autre part.

Si la présence aux choses, si l'adhésion domine, nous avons cependant signalé l'existence discrète d'un domaine du refus. Le vocabulaire le signale par ses absences. Des faits stylistiques y correspondent: l'usage

particulier de la troisième personne, celle qui se trouve éloignée, hors de l'acte de communication, l'usage du passé simple, le temps qui refoule loin du présent. C'est aux périodes d'amertume, où un exil physique temporel s'ajoutait à un exil psychologique permanent, que ces traits stylistiques furent le plus apparents. Dans chaque oeuvre nous avons repéré, en second plan, ce domaine de la condamnation. La purification de la civilisation se faisait par un retour à la nature, comme nous pouvions le constater dans Exil.

Le vocabulaire révèle l'absence d'individus évoqués comme des personnes; la tendresse, la fraternité ne sont pas souvent mentionnées. Même l'érotisme est plastique et non sentimental. Ce lyrisme subjectif sans romantisme, basé non sur les sentiments mais sur la sensation souvent intellectualisée, révèle un homme solitaire, hautain, intransigeant, éloigné de tout sentimentalisme.

On voit donc que la présence et la solitude se manifestent par des traits stylistiques très nets. Dans la combinatoire syntaxique, une partie était consacrée aux tournures directes, phrases exclamatives, usage de l'impératif et du subjonctif et aux tournures vocatives qui marquaient un très vif engagement de l'auteur vis-à-vis d'un certain monde, de certaines valeurs.



Mais le style descriptif, le style de l'objet, était rendu par la double tendance de la sensation et de la réflexion. Beaucoup de métaphores et d'adjectifs étaient impressionnistes. Le point de départ de la lecture du monde est sensible et ceci est rendu par une orientation du vocabulaire, par les manifestations de l'admiration, par l'absence de subordination logique, par des comparaisons qui établissent un lien entre deux apparences, entre deux perceptions. Lorsque les assonances favorisent les rapprochements d'idées, Perse crée une logique de la sensation. L'intuition poétique se construit en partie sur elles. Encore ici, pensée et forme correspondent.

Dans une poésie si descriptive, la sensation constitue en effet le lien qui révèle l'objet au sujet, qui unit le poète et le monde. Ceci est dans la ligne de l'intuitionisme, du refus délibéré non de l'intelligence mais du raisonnement.

Mais cette réalité sentie l'est aussi par un homme à la tournure d'esprit philosophique. C'est ainsi qu'une seconde série de métaphores sert d'opérateurs de translation, elles orientent vers le versant spirituel de la réalité. Le jeu des divers connecteurs bâtit une seconde vision du monde dont l'origine est dans la sensation.

Nous percevions cette tendance lorsque nous avons parlé du groupe nominal. Les fonctions en étaient la

caractérisation et la détermination. L'objet - le nom - est enrichi de connotations impressionnistes, sensibles, et placé, par le complément déterminatif ou circonstanciel, en relation avec autre chose. Mais souvent l'incompatibilité sémantique transformait ce déterminatif en métaphore: la translation vers le métatexte s'opérait.

Toute une philosophie, toute une épistémologie, est incluse dans la forme de ces diverses périphrases. C'est par la sensation que l'homme accède à une connaissance supérieure.

Les parallélismes introduisent un équilibre double dans le réel. Par leurs variations, ils sont aussi des opérateurs de translation. Cette forme linguistique correspond à une structure profonde de la vision de Perse. Dans ce modèle, ce cadre, les oppositions et les complémentarités provoquent un va et vient d'un plan de signification à un autre.

En effet, l'intention philosophique que Saint-John Perse a toujours reconnue dans ses écrits critiques, a produit sur le plan de l'expression, une épistémologie poétique immanente au texte. Les ambiguïtés, l'usage vieilli ou étymologique des mots, les jeux sémantiques en témoignent. Le poète dépasse la sensation vers un surréel, un versant poétique et spirituel qui se dégage du monde phénoménal. L'écriture est donc organisée en fonction de ce

type de connaissance; le texte ne doit pas signifier par son sens littéral mais par lui suggérer un sens. L'ambiguïté est génératrice de possibilités de significations inattendues mais orientées que le lecteur fait surgir de ce qui est pour certains l'inconscient mais pour Perse cette nuit antérieure de type platonicien. Les correspondances de sons, la construction syntaxique, les associations inhabituelles de mots ouvrent un éventail d'interprétations.

On voit que les résultats de l'analyse stylistique sont appréciables. Nous venons par elle de découvrir une personnalité et une philosophie.

L'homme est volontaire, hautain même. Son rôle de poète est aussi celui d'un conducteur de foules, sa vocation est celle d'une domination intellectuelle. ~~Il~~ Il s'isole et au-dessus de la foule il converse avec les dieux.

L'homme vit intensément, son engagement est ardent. Jamais neutre, il adhère, non à l'individu qu'il domine et dont il s'isole, mais au mystère cosmique. La nature est revêtue d'un regard d'amant et d'esthète.

L'intimité des contacts humains, l'attachement à des personnes se perçoivent à peine dans l'oeuvre. Le sentiment est rare. L'amour est un érotisme d'esthète, une prise de conscience de la vie cosmique à l'intérieur de lui-même.

Le style, non seulement révélait le conflit de l'intuition et de la raison, mais sa solution en une conception de la connaissance qui va de la sensation au dépassement vers le spirituel, vers la vision poétique. Le poète abstrait, il déduit, il dépouille la sensation dans son cheminement vers l'Idée. La création d'un métatexte réalise l'union du sensible au contemplatif. Or, ce style de la translation qui va de la sensation à la compréhension rejoint les structures fondamentales du mythe. Tout style est une philosophie.

Après ces conclusions sur Perse, le moment est venu de juger la méthode d'après ses résultats en signalant également ce que nous avons pu constater au cours de la recherche.

Nous avons pu relever une adéquation entre les structures du style de Perse et la signification de l'oeuvre, ce qui est d'ailleurs conforme aux théories esthétiques. Il ne s'agit ici que de la vérification stylistique d'une évidence esthétique qui devrait exister dans toute oeuvre dans la mesure où elle prétend être oeuvre d'art. Si l'on ne peut séparer thématique profonde et stylistique, on doit pouvoir par la seconde atteindre la première. Cependant nous sommes limités par l'état actuel de nos connaissances. Nous n'avons jusqu'à présent exploré que des domaines limités de la stylistique. Connaissons-nous déjà pleinement

l'esprit des formes linguistiques? Disposons-nous d'un outil de travail complet et satisfaisant? Si certains points de ^{la} stylistique ont été étudiés, une synthèse générale manque.

L'efficacité de la méthode est difficilement contestable en principe; en pratique, à cause des limites de nos connaissances sur le fonctionnement de la langue et sur la psycholinguistique, ses résultats ne sont que partiels. Un complément d'information selon d'autres méthodes de recherche est encore aujourd'hui nécessaire pour garantir certaines hypothèses.

D'une manière empirique, ce travail a tenté d'élargir les possibilités de la méthode. Les résultats nous semblent devoir être intéressants et l'on ne peut négliger cet apport critique unique en son genre, même s'il n'atteint pas toute la sécurité que nous souhaiterions.

Nous avons pu observer que les seuls faits stylistiques constants étaient des faits sémantiquement neutres ou dont la signification n'évoluait pas. Dès qu'une modification du style se faisait sentir, nous pouvions toujours en trouver une explication thématique. Les implications de cette constatation sont importantes.

On a vu comment une structure linguistique est génératrice de sens. Qu'elle soit syntaxique ou sonore, elle rapproche des mots, elle les lie par des fonctions et

construit un ordre du monde. Et, par la manière d'assembler un univers poétique, on lui confère une vision, une signification. La construction rejoint la sémantique.

Une autre conclusion technique de ce travail est la constatation de l'unité du style. Les intonations, les rythmes nous sont apparus liées à des structures syntaxiques qui elles-mêmes dépendent du sens des phrases. Le côté fortement passionné et intellectuel du texte se manifestait par un vocabulaire à la fois concentré et dispersé autant que par les exclamations et par la rigueur de la syntaxe. Le système de translation se basait autant sur des assonances que sur des parallélismes et des métaphores.

Chaque fois une idée, un sentiment, une attitude psychologique se projetait sur les divers plans de la langue. Les divisions de la langue étaient donc plutôt un obstacle à la compréhension globale d'un esprit des formes linguistiques. Deux regroupements auraient été possibles: la division selon le système de la langue ou selon des catégories psychologiques. Le styliste a opté pour la première, le critique aurait préféré la seconde. D'ailleurs, l'état actuel de la psycholinguistique aurait rendu la seconde répartition assez difficile.

Une autre indication méthodologique utile est la valeur relative des techniques d'investigation modernes. Les données des ordinateurs ne sont pas des solutions, mais

d'indispensables auxiliaires. Les variations sémantiques d'un mot en contexte montrent avec quelle prudence nous devons manier les informations statistiques. L'usage métaphorique fausse toute conclusion qui ne tiendrait compte que des tables de fréquence. Les ordinateurs ne remplacent pas le sens critique, ils l'alimentent et étendent ses possibilités. L'art du chercheur reste encore un élément décisif dans toute critique.

Par contre, l'étude exhaustive de certains faits stylistiques grâce aux ordinateurs nous a appris à nous méfier des conclusions critiques trop absolues sur l'interprétation des images, des thèmes ou d'une personnalité. Nous avons vu leur complexité. Même dans l'unité d'un style, des tendances contradictoires peuvent se manifester. Or, les inventaires permettent de déterminer l'importance relative d'un phénomène, parfois même une proportion d'incohérence. On pourrait ainsi introduire en critique comme en logique la notion de coefficient de validité d'une conclusion.

Parfois l'on entend condamner une méthode au nom d'une autre. Nous estimons plutôt qu'elles sont complémentaires, qu'elles étudient des problèmes divers. Dans le cas de Perse, nous pourrions dire qu'elles confirment réciproquement leurs conclusions.

Un poète a beau vouloir chercher l'absolu, éviter la contingence de son époque, il ne peut échapper à son historicité. Le style nous a révélé le refus du raisonnement au profit d'une investigation intellectuelle guidée par la sensation. Cette démarche est bien celle de la crise de la raison du début du siècle, celle de Bergson en philosophie, de Proust dans le roman. La méthode stylistique confirme ici un résultat de la méthode historique.

D'autre part, l'analyse de la langue de Perse le replacerait dans la ligne de Rimbaud et de Claudel; sa poétique est liée à celle de Mallarmé, de Ghil. Même si la langue diffère, la réaction de Perse s'est faite contre quelque chose qui le situe. Là aussi recherches historiques et stylistiques s'appuient.

Un autre bénéfice de la méthode stylistique est qu'elle permet d'apprécier l'apport d'un auteur à la technique littéraire. Les rapports étroits qui existent entre la pensée et la langue font en effet que tout expérimentateur du langage est aussi un chercheur d'idées. En renouvelant le langage poétique, en élargissant son horizon d'énonciation, on crée la possibilité d'exprimer aujourd'hui et de communiquer au lecteur ce qui serait jadis resté le secret de l'écrivain. La création d'un langage poétique polyvalent par Perse est un événement littéraire qui a son importance.

Et la stylistique permet de déterminer ce nouveau champ d'expression qui s'ouvre à la sensibilité humaine.

Après avoir énoncé ces quelques conclusions, nous devons reconnaître tout le chemin qui reste à parcourir. La stylistique est une science en élaboration et Saint-John Perse est loin d'avoir livré son mystère. Tout travail appelle son propre dépassement: il ouvre un débat et par là il devient efficace.

Et, ainsi, nous espérons avoir pu approcher utilement de notre double but: éprouver et améliorer une méthode et préparer à une meilleure compréhension de l'oeuvre de Saint-John Perse.

BIBLIOGRAPHIE

Oeuvres de Saint-John Perse

Oeuvre poétique I, (Eloges, La Gloire des Rois, Anabase, Exil), Paris, Gallimard, 1960, 250 p.

Oeuvre poétique II, (Vents, Amers, Chronique), Paris, Gallimard, 1961, 359 p.

Oiseaux, Paris, Gallimard, 1963, 38 p.

Pour Dante, Paris, Gallimard, 1965, 22 p.

Poème pour Valéry Larbaud, dans Honneur à Saint-John Perse, Paris, Gallimard, 1965, p. 651 à 652.

Lettre sur Jacques Rivière, dans Nouvelle Revue Française, no 139, avril 1925, p. 455 à 462.

Lettre à Archibald MacLeish, dans Honneur à Saint-John Perse, Paris, Gallimard, 1965, p. 653 à 654.

Face aux lettres françaises, 1909, dans Nouvelle Revue Française, novembre 1951, p. 75 à 86.

Message pour Valéry Larbaud, dans Cahiers de la Pléade, XIII, 1951-1952, p. 11 à 14.

Lettre à Roger Caillois, dans Honneur à Saint-John Perse, Paris, Gallimard, 1965, p. 654 à 655.

Silence pour Claudel, dans Nouvelle Revue Française, septembre 1955, p. 387 à 395.

Pour Adrienne Mounier, dans Le Mercure de France, no 326, janvier 1956, p. 11 à 12.

Lettre à George Huppert, dans Honneur à Saint-John Perse, Paris, Gallimard, 1965, p. 655 à 658.

Larbaud ou l'honneur littéraire, dans Nouvelle Revue Française, septembre 1957, p. 387 à 400.

Les Thèmes d'Amers, dans Nouvelle Revue Française, avril 1959, p. 734 à 736.

Lettre à Dag Hammarskjöld, dans Honneur à Saint-John Perse, Paris, Gallimard, 1965, p. 667.

Poésie. Allocution au banquet Nobel, Paris, Gallimard, 1961, (sans pagination).

Hommage à Rabindranath Tagore, dans Nouvelle Revue Française, novembre 1961, p. 668 à 671.

Léon-Paul Fargue, poète, dans Nouvelle Revue Française, août 1963, p. 197 à 210, et dans NRF, septembre 1963, p. 406 à 422.

Ouvrages consacrés à Saint-John Perse

Bosquet, Alain, Saint-John Perse, Paris, Seghers, 1961, 209 p.

Ouvrage de vulgarisation assez superficiel dont les opinions doivent être vérifiées.

Caillouis, Roger, Poétique de Saint-John Perse, Paris, Gallimard, 1954, 212 p.

Roger Caillouis étudie le style de la première partie de l'oeuvre de Saint-John Perse. L'enquête n'est pas menée avec méthode mais elle peut suggérer des orientations de recherche intéressantes.

Charpier, Jacques, Saint-John Perse, Paris, Gallimard, 1962, 299 p.

Ce livre de la collection "La Bibliothèque idéale" est une source abondante de renseignements biographiques. Il contient une étude intéressante de l'oeuvre et il se termine par une bibliographie très documentée.

Guerre, Pierre, Saint-John Perse et l'homme, Paris, Gallimard, 1955, 92 p.

Henry, Albert, Amers de Saint-John Perse, une poésie du mouvement, Neuchâtel, La Baconnière, 1963, 181 p.

Etude très perspicace de l'oeuvre poétique de Saint-John Perse. Le livre est plus un commentaire sûr qu'une critique méthodique. On y trouve une table intéressante des variantes d'Amers.

Knodel, Arthur, Saint-John Perse: A Study of his Poetry, Edinburgh University Press, 1966, 219 p.
Ouvrage indispensable pour la connaissance de Perse. Très informé sur la vie du poète, il présente la synthèse la plus complète et la plus sûre parue jusqu'à ce jour.

Murciaux, Christian, Saint-John Perse, Paris, Editions universitaires, 1961, 124 p.

Paulhan, Jean (éd), Honneur à Saint-John Perse, Paris, Callimard, 1965, 817 p.

Ce livre volumineux rassemble tous les témoignages concernant Saint-John Perse, des traductions d'articles étrangers, les textes en prose de l'auteur, une partie de sa correspondance, des documents sur sa carrière diplomatique. Auxiliaire indispensable, il épargne de longues recherches.

Ouvrages partiellement consacrés à Saint-John Perse

Béguin, Albert, Poésie de la Présence, de Chrétien de Troyes à Pierre Emmanuel, Neuchâtel, La Baconnière, 1957.

Blanchet, André, Classiques d'Hier et d'Aujourd'hui, Paris, 1961.

Boisdeffre, Pierre de, Une Histoire vivante de la Littérature d'Aujourd'hui, Paris, Perrin, 1958.

Bosquet, Alain, Verbe et Vertige, Paris, Hachette, 1961, 373 p.

Brodin, Pierre, Présences contemporaines - Littérature (II), Paris, Debresse, 1954

Clancier, Georges Emmanuel, Panorama critique de Rimbaud au Surréalisme, Paris, Seghers, 1953, 435 p.

Eigeldinger, Marc, Poésie et Tendances, Neuchâtel, 1945.

Fowlie, Wallace, Mid-century French Poets, New York, 1955.

Garaudy, Roger, D'un réalisme sans rivage: Picasso, Saint-John Perse, Kafka, Paris, Plon, 1963, 250 p.

Parent, Monique, Saint-John Perse et quelques devanciers: Etudes sur le poème en prose, (Coll. Bibliothèque française et romane), Paris, Klincksieck, 1960, 260 p.

Picon, Gaëtan, Panorama de la Nouvelle Littérature Française, Paris, Gallimard, 1949-1960, 678 p.

Poulet, Georges, Etudes sur le temps humain. III le point de défaut, Paris, Plon, 1964, 234 p.

Raymond, Marcel, De Baudelaire au Surréalisme, Paris, Corti, 1940, 366 p.

Richard, Jean-Pierre, Onze études sur la poésie moderne, Paris, Coll. "Pierres vives", Editions du Seuil, 1964, 302 p.

Steiner, Hébert, Begegnungen mit Dichters, (Genge - Hofmannsthal - Valéry - Saint-John Perse, Rilke - Borchard), Tübingen - Wanderlich.

Vigée, Claude, Révolte et Louanges - Essais sur la poésie moderne, José Corti, Paris, 1962, 218 p.

Waiss, Kurt, Französische Marksteine von Racine bis Saint-John Perse, Berlin, 1958.

Wilder, Amos N., Modern Poetry and the Christian Tradition, New York, 1952.

Articles sur Saint-John Perse

Achard-Abell, Marcelle, Heidegger et la Poésie de Saint-John Perse, dans Revue de Métaphysique et de Morale, vol. LXXI, 1967, p. 292-306.

Aiken, Conrad, Whole Meaning or Doodle: 'Rains' by Saint-John Perse, dans New Republic, livraison du 16 avril 1945.

Albe, Franse letteren: Saint-John Perse, dans Dietsche Warande en Belfort, 1959, p. 492-496.

Antonini, Giacomo, Saint-John Perse, premio Nobel, dans Osservatore Politico Letterario, vol. 6, no 12, 1960, p. 48-52.

Aragon, Louis, Car c'est de l'homme qu'il s'agit, dans Les Lettres Françaises, livraison du 3 novembre 1960.

Arnold, Fr., Saint-John Perse, dans Merkur, no 12, 1958, p. 92-95.

Ashton, Dore, St-John Perse's Guadeloupe, dans Kenyon Review, vol. 23, 1961, p. 480-482.

Auclair, Marcelle, Anabase, dans Intentions, livraison de décembre 1924.

Backlund, Percival, Saint-John Perse: Den vindburne diktaren, dans Horisont, vol. XIII, no iv, 1967, p. 27-30.

Baldner, R.W., St. John Perse as Poet-Prophet, dans Proc. of the Pacific Northwest Conference on Foreign Languages, vol. IVII, 1967, p. 123-129.

Bareda, Octavio G., "Anabasis" de St-J. Perse, dans Et Caetera, vol. 7; 1961, p. 1-18.

Benamour, Michel, Chronique de Saint-John Perse, dans French Review, vol. 34, 1961, p. 480-482.

Berger, Pierre, Saint-John Perse ou les pleins pouvoirs de la poésie, dans Preuves, no 5, livraison de avril 1961.

Bienaimé Rigo, Dora, La Gloire des Rois de Saint-John Perse, Galleria, XIII, 1963, p. 16-27.

Bienaimé, Dora, "Exil" di Saint-John Persè, dans Letteratura, vol. 36, no 58-59, 1962, p. 101-118.

Blanchet, A., Le masque d'or de Saint-John Perse, dans Etudes, no 295, 1957, p. 337-353.

Bogan, Louise, Asian Exoticism, dans Selected Criticism, 1955, p. 81-82. (On Anabase in T.S. Eliot's transl.)

Boisdeffre, Pierre de., Souveraineté de Saint-John Perse, dans Revue des deux Mondes, livraison du 15 novembre 1966, p. 174-181.

Bol, U.-P., Essai d'Introduction à l'oeuvre de Saint-John Perse, dans Renaissance News, vol. 25, 1957, p. 161-172.

Bollack, Jean, En l'An de Paille, étude d'un poème de Saint-John Perse, dans Arguments, livraison du 3^e trimestre 1960.

Bosquet, A., Amers, dans Partisan Review, no 89, livraison de juillet 1958, p. 80-82.

Bourguignon, J., Critique /A. Henry, "Amers", une poésie de mouvement/, dans Revue des Langues Romanes (Montpellier), no 27, 1963, p. 496-497.

Brée, Germaine, Exile and Other Poems, dans French Review, vol. 27, no 6, livraison de mai 1954.

-----, Winds, dans French Review, vol. 28, no 6, livraison de mai 1955.

Brodin, P., Saint-John Perse (avec une Chronologie), dans Littérature, vol. 2, 1956, p. 393-411.

Caillois, Roger, Contestation d'une contestation, dans Nouvelle Revue Française, livraison de février 1954.

-----, Dichter der Kultur, dans Antaios, vol. 1, 1959, p. 61-72. (With tr. of Perse's verse into German by Friedhelm Kemp)

Carmody, Francis J., Saint-John Perse and Several Oriental Sources, dans Comparative Literature Studies, vol. 2, 1965, p. 125-151.

Chadourne, Marc, Eloges de Saint-John Perse, dans Revue Européenne, livraison du 1^{er} décembre 1926.

Chapin, Katherine Garrison, Saint-John Perse: Some Notes on a French Poet and an Epic Poem, dans Sewanee Review, vol. 66, 1958, p. 33-43.

Churchman, Anne, L'énumération chez Saint-John Perse: A propos d'une page de "Vents", dans Studies in Modern French Literature, vol. 28, 1962, p. 61-70.

Cioran, E.-M., Saint-John Perse ou le vertige de la plénitude, dans Nouvelle Revue Française, vol. 8, livraison de décembre 1960, p. 1076-1081.

Clémot, Michel, L'oeuvre de Saint-John Perse, dans MSpr, vol. 56, 1962, p. 297-318.

Cogo, Bernardino, Saint-John Perse itinerante definitivo, dans Letture, vol. 16, 1961, p. 243-262.

Coindreau, Maurice, Quatre poèmes de Saint-John Perse, dans France-Amérique, livraison du 15 mai 1949.

Connel, Allison B., Saint-John Perse and Valéry Larbaud, dans French Review, 1941, p. 11-12.

Cranston, Mechthild, "L'activité du Songe" in the Poetry of Saint-John Perse, dans Forum for Modern Language Studies (University of St. Andrews, Scotland), vol. 2, p. 356-367.

Crastre, Victor, Poétique de Saint-John Perse, dans Preuves, livraison d'avril 1955.

Crevel, René, Anabase, dans Philosophies, livraison de mars 1925.

-----, Pour la liberté de l'esprit, dans Messages d'Orient (Alexandrie), livraison d'avril 1932.

Dassonville, Michel, Discret appendice à la "poétique de Saint-John Perse", dans Revue des sciences humaines, no 113, 1964, p. 79-86.

Deguy, Michel, Le Chant de Saint-John Perse, dans Critique, vol. 20, 1964, p. 506-515.

-----, La critique de Saint-John Perse, dans Corriere della Sera, no 58, 1964, p. 304-306.

Enzensberger, Reine Sprache des Exils, dans Frankfurter Hefte, no 13, 1958, p. 511-513.

Erba, Luciano, Di alcune, Di alcune ragioni e suggestioni delle enumerazioni di Saint-John Perse, dans Aevum, vol. 35, 1961, p. 507-509.

Etiemble, Saint-John Perse, dans Valeurs (Alexandrie), no 2, livraison de juillet 1945.

Fabre, Lucien, Anabase, dans Nouvelles littéraires, livraison d'août 1924.

Félix, A. L., Saint-John Perse, humaniste et méditerranéen, p. 569-576, Association G. Budé, Actes du VIIe Congrès, 1964.

Flory, Albert, Saint-John Perse et ses Oiseaux, dans La Croix, livraison du 1er-2 décembre 1963, p. 9.

Fowlie, Wallace, The Poetics of Saint-John Perse, dans Poetry, vol. 82, no 6, livraison de septembre 1953.

Garaudy, R., Saint-John Perse: D'un réalisme sans rivages, dans Revue Générale Belge, 1963, p. 115-149.

Gigli, Orenzo, Esotismo e umanità nella poesia di Saint-John Perse, dans Caravana, vol. 10, 1960, p. 223-227.

Girard, René, L'Histoire dans l'oeuvre de Saint-John Perse, dans Romanic Review, vol. 44, no 1, livraison de février 1953, p. 47-55.

-----, "Winds" and Poetic Experience, dans BeR, vol. 1, no 1, 1956, p. 46-52.

Gros, Léon-Gabriel, En lisant un fragment de "Chronique", dans Figaro Littéraire, livraison du 5 novembre 1960, p. 5.

-----, Epopée ou "opéra fabuleux", dans Corriere della Sera, vol. 45, 1957, p. 453-461.

Guenther, Charles, "Prince Among the Prophets", dans Poetry, vol. 93, 1959, p. 332-335.

Guerre, Pierre, Rencontres avec Saint-John Perse, dans Cahiers du Sud, no 352, 1959, p. 344-354.

Guibert, A., Les courbes d'un poète, dans Preuves, no 156, livraison de février 1964, p. 86-87.

Guicharnaud, J., Amers, dans Yale French Studies, no 21, 1958, p. 72-82.

Guillon, Jean, Karukéra, île natale de St-John Perse?, dans French Review, vol. 39, 1965, p. 281-287.

Hartley, Anthony, Saint-John Perse, dans Encounter, vol. 16, no 2, 1961, p. 41-44.

Henry, Albert, Une poésie du mouvement, dans Nouvelle Revue Française, nos 76 et 77, livraison d'avril et de mai 1959.

Hofmannsthal (von), Hugo, Emancipation du lyrisme français, dans Commerce, livraison, de l'été 1929.

Hoppenot, Henri, D'Alexis Léger à Saint-John Perse, dans Figaro Littéraire, livraison du 5 novembre 1960, p. 1-6.

Huppert, George, "Poem to a Stranger": A Study in Symbolic Structure, dans BeR, vol. 1, no 1, 1956, p. 53-64.

Itterbeck (van), Eugene, Saint-John Perse over Dante, dans Dietsche Warande en Belfort, vol. III, 1967, p. 137-143.

Kanters, Robert, Saint-John Perse, dans Revue de Paris, vol. 71, livraison de juin 1964, p. 103-113.

Keegstra, J.L.R., "Amers" de Saint-John Perse, vu à l'aide du livre M. Albert Henry (Neuchâtel, 1963), dans Bulletin des jeunes romanistes, livraison de juin 1964, p. 42-44.

Kemp, Friedhelm, Atem der Welt: Ein Vortrag über Saint-John Perse, dans Hochland, vol. 44, 1961, p. 116-127.

-----, Atem der Welt in Werk des Dichters Saint-John Perse, dans Gestalt und Gedanke: Ein Jahrbuch, 1961, p. 7-34.

-----, Erde der Menschen: Ein Beitrag zur Thematik des französischen Dichters Saint-John Perse, dans Neue Züricher Zeitung, livraison du 12 mars 1960.

-----, Saint-John Perse, dans TZ, no 2, 1956, p. 434-436.

Konupek, Jiré, Cesty K básníkem: Temnotný Saint-John Perse, dans Plamen, vol. 8, no 10, 1967, p. 80-85. (Paths to Storytellers: The Obscure Perse)

Knodel, Arthur J., On Approaching a "Difficult" Poet: Saint-John Perse, dans BeR, vol. 1, no 1, 1956, p. 26-33.

-----, Notes on an Illustrious Bibliophile Saint-John Perse, dans Coronto 4, i, 1966, p. 3-15.

-----, The Imagery of Saint-John Perse's "Neiges", dans Publications of The Modern Language Association, vol. 70, 1955, p. 5-18.

-----, The Unheard Melody of Saint-John Perse, dans Romanic Review, no 50, 1959, p. 195-201.

-----, Towards an Understanding of "Anabase", dans Publications of The Modern Language Association, vol. 79, 1964, p. 329-343.

Koerber, Cécile, Saint-John Perse: "Neiges", dans French Review, vol. 37, 1963, p. 22-30.

Kuhn, R., Saint-John Perse: Dichter der Preisung, dans Epimeleia, 1964, p. 373-379.

Lacôte, R., Saint-John Perse et la mer, dans LLF, livraison du 13 juin 1957, p. 2.

Larbaud, Valéry, Eloges, dans Phalange, livraison du 20 décembre 1911.

Legatti, Adalgisa, La poesia "difficile" di Saint-John Perse, dans Vita e Pensiero, vol. 44, 1961, p. 110-114.

Little, J. Roger, Elements of the Jason-Medea Myth in "Exil" by Saint-John Perse, dans Modern Language Review, vol. 61, 1967, p. 422-425.

MacLeish, Archibald, Living Spring, dans Saturday Review, vol. 32, no 24, livraison de juillet 1949.

McMahon, Joseph A., A Man Singing of Ambiguities: The Poetry of Saint-John Perse, dans Dissertation Abstracts, vol. 21, Stanford University, 1960.

-----, A Question of Man, dans Cureal, vol. 73, 1961, p. 401-409.

Manrique de Lara, José G., Mundo poetico de Saint-John Perse, dans Poesia Española, Madrid, novembre 1960.

Marcel, Luc-André, Quelques raisons de louer, dans Cahiers du Sud, no 352, 1959, p. 365-376.

Martins, Wilson, A poesia de Saint-John Perse, dans Revista de Letras da Faculdade de Filosofia Ciencias e Letras de Assis, vol. 2, 1961, p. 19-46.

Margoni, Ivo, Saint-John Perse, dans Belfagar, vol. 16, 1961, p. 64-84.

Maxence, Michel, Saint-John Perse ou la tentation de la démesure, dans Tel Quel, no 4, 1961, p. 57-64.

Ménard, R., Poésie et nouvelle alliance, dans Critique, vol. 13, 1957, p. 685-697.

-----, Saint-John Perse: Grand Âge de la poésie, dans Critique, no 169, 1961, p. 483-491.

Morand, Paul, Saint-John Perse, dans Les Nouvelles Littéraires, novembre 1924.

Muner, Mario, Saint-John Perse, Char, and "La poésie irresponsable", dans Journal of the Australian Universities Language and Literature Association, no 19, 1963, p. 5-20.

Murciaux, Christian, Saint-John Perse, dans La Table ronde, no 156, 1960, p. 9-37.

Nelson, C. E., Saint-John Perse and T. S. Eliot, dans Western Humanities, vol. 17, 1963, p. 163-171.

Nemerov, Howard, The Golden Compass Needle, dans Sewanee Review, vol. 67, 1959, p. 94-109.

Nieto, José Gracia, Saint-John Perse, dans Poesia Española, Madrid, novembre 1960.

Noulet, Emilie, Deux livres sur Saint-John Perse / A. Loranquin, Saint-John Perse, Paris, Gallimard, 1964; A. Henry, Amers, de Saint-John Perse, Neuchâtel, 1964, dans Bulletin de l'Académie royale de langue et de littérature française, no 1, 1964, p. 29-46.

-----, Philosophes? Poètes?, dans Synthèses, no 133-136, 1957, p. 260-265.

-----, Saint-John Perse - poète d'aujourd'hui, dans Revue de l'Université de Bruxelles, no 3, 1952-53.

-----, Le ton dans la poésie de Saint-John Perse, dans Synthèses, no 267/268, septembre-octobre 1968, p. 10-20.

Parent, Monique, Le rythme dans "Chronique" de Saint-John Perse, dans Centre de philologie et de Langues et de Littérature Romanes de la Faculté des Lettres de l'Université de Strasbourg, vol. 6, 1961, p. 109-117.

-----, Le thème de l'orage dans "Exil" de Saint-John Perse, dans Boletim de Filologia, vol. 19, 1961, p. 209-216.

-----, Les thèmes poétiques de Saint-John Perse, dans "Chronique", dans Bulletin des Jeunes Romanistes (Strasbourg), no 6, 1962, p. 5-13.

-----, L'imagination poétique dans l'oeuvre de Saint-John Perse, dans Etudes françaises, vol. 1, no 1, 1965, p. 5-25.

Paulhan, Jean, Enigmes de Perse, dans Nouvelle Revue Française, septembre 1962, p. 773-789; janvier 1963, p. 74-83; janvier 1964, p. 6-17.

Paz, Octavio, Saint-John Perse as Historian, dans The Nation, livraison du 17 juin 1961.

Perregaux, Béatrice, "Amers" de Saint-Perse (étude de la strophe), dans Cahiers du Sud, vol. 51, no 376, 1964, p. 276-284.

Peyre, Henri, Exil by Saint-John Perse, dans Shenandoah (Lexington), livraison de l'hiver 1953.

Pieltan, Paul, Introduction à la lecture de Saint-John Perse, dans Cahiers d'analyse textuelle, no 3, 1961, p. 5-30.

Piontek, H., Saint-John Perse, dans WuW, no 13, 1958, p. 39-40.

Poggioli, Renato, The Poetry of St-J. Perse, dans Yale French Studies, vol. 1, no 2, 1949, p. 5-33.

Poljanskij, N. N., O strukture stixa Sen-Zon Persa, dans Filologiceskie Nauki, 11 1: 60-73.

Portail, Agnel, Note sur Eloges et Anabase, dans Nouvelle Revue Française, livraison de juillet 1927.

Printz-Pahlson, G., Skummet pa diktens läppar, dans Bonniers Litterära Magasin, no 26, 1957, p. 607-611.

Raine, Kathleen, Saint-John Perse: Poet of the Marvelous, dans Encounter, 29 iv, p. 51-61.

Roger, J., Saint-John Perse, dans Figuras de la literatura francesa contemporanea, Madrid, 1962, p. 76-85.

Roudaut, Jean, Notes sur le réalisme de Saint-John Perse, dans Cahiers du Sud, vol. 51, no 376, p. 265-275.

Roudiez, Léon S., The Epochal Poetry of Saint-John Perse, dans Columbia University Forum, vol. 4, no 4, 1961, p. 27-31.

Rousseaux, A., Amers, dans Figaro Littéraire, livraison du 15 juin 1957, p. 2.

-----, Dans l'amitié du poète, dans Figaro Littéraire, livraison du 5 novembre 1960, p. 4.

-----, Dans l'empire des choses vraies, dans Cahiers du Sud, no 352, 1959, p. 355, 364.

Roy, Claude, Saint-John Perse, dans Les Cahiers du Sud, 36e année, no 293.

Rutten (van) / Pierre, Oiseaux, ou l'esthétique de Saint-John Perse, dans Humanities Association Bulletin, vol. 35, no 2, 1964, p. 40-44.

Séguin, Marc, Saint-John Perse, poète de la mer, dans Bulletin de l'Association Guillaume Budé, no 2, 1963, p. 236-248.

Senghor, Léopold Sédar, Saint-John Perse ou la poésie du royaume de l'enfance, dans La Table ronde, no 172, 1962, p. 16-36.

Spada, Marcel, Saint-John, poète de la mort, dans Studi Luigi-Valeri, vol. 39, p. 899-914.

Stakenburg, J. Th., Saint-John Perse, dans Streven, vol. 14, 1960-61, p. 1038-1048.

, St-John Perse: Poet of the Far Shore, dans Times Literary Supplement, livraison du 2 mai 1958, p. 233-234.