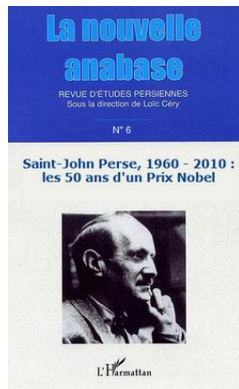


## Transcription du « Colloque entre Saint-John Perse et les critiques et écrivains suédois » (10 décembre 1960)

---



Publiée dans le Dossier « Autour du Prix Nobel », Loïc Céry, « À propos de documents méconnus : Archives radiophoniques (octobre, novembre, décembre 1960 », *Saint-John Perse, 1960-2010 : les 50 ans d'un Prix Nobel*, *La nouvelle anabase - Revue d'études persiennes*, dir. Loïc Céry, N° 6, Paris, L'Harmattan, 2010, p. 55 à 62. Mise en ligne sur Sjperse.org, mars 2015.

*Dominique Birman de Relles, envoyé spécial de la RTF à Stockholm :*

Son âge (soixante-treize ans), son état de santé, une certaine timidité peut-être, ou plutôt, un manque d'inclination pour l'ostentatoire, ont incité Saint-John Perse, lorsqu'il est venu chercher son Prix Nobel de Littérature, en décembre 1960 à Stockholm, à fuir toute manifestation publique. Il n'a pas accordé de déclaration à la presse, il ne s'est même pas adressé comme le veut la coutume, aux étudiants. Il est resté l'homme de solitude, « l'artiste qui vise haut », pour reprendre l'expression du secrétaire perpétuel de l'Académie suédoise, et qui se refuse au *flirt* avec le public, qu'il a toujours été, jusque dans son énigmatique pseudonyme. Il a cependant consenti une concession au peuple suédois qui l'accueillait et accepté un colloque avec une dizaine d'écrivains et de critiques suédois, sans témoins... ou presque.

Ce fut un colloque détendu, franc et cordial, d'homme à homme, d'artiste à artiste, où Saint-John Perse avait montré que son goût de la solitude n'était point mépris ou orgueil incommensurable. Rien n'en a été publié bien entendu dans la presse. Grâce à la bienveillance de mes collègues suédois et à la courtoisie de Saint-John Perse, j'ai pu assister à cet entretien à salon fermé en quelque sorte, à cet entretien informel où le poète parlait à cœur ouvert de ce qui est la substance même de sa vie, la poésie. Nous l'entendrons dans un instant, fougueux et engagé, avec ses convictions et parfois ses contradictions, dans une sorte de médiation à haute voix.

Prévenu à la dernière minute, privé de ressources techniques suffisantes et aussi, pour respecter le caractère privé, le caractère intime de cette réunion, qui n'aurait évidemment pu tolérer d'importantes installations matérielles, j'ai dû me contenter d'un appareil d'enregistrement portatif. Toutes les sept ou huit minutes, il me fallait donc interrompre l'enregistrement pour changer de bande, d'autre part la qualité du son n'est guère satisfaisante, je suis donc reparti malheureusement avec un enregistrement plein de lacunes et de trous. Il m'a fallu par la suite en faire un montage pour qu'il soit cohérent. Et ce montage, je l'ai fait avec respect, je ne crois pas avoir trahi ou forcé les propos de Saint-John Perse, malgré les coupures que j'ai dû pratiquer ainsi que certains regroupements de propos sur un même thème mais dispersés au fil d'une heure environ d'entretien. Je voulais éviter surtout d'avoir à intervenir oralement entre les diverses parties de ce montage. J'ai coupé également de nombreuses interventions de participants suédois dans la mesure où elles n'ajoutaient rien au colloque ; il reste donc une sorte de long monologue de Saint-John Perse. Le voici.

*Saint-John Perse* : J'ai toujours été frappé de ce que la critique suédoise réagit toujours sur son fond propre quand elle examine une œuvre étrangère au lieu de faire comme toujours les critiques étrangères, en se référant aux analyses ou aux critiques déjà faites dans le pays de l'auteur qu'on étudie. Vous, vous partez de votre fond propre, sans la moindre référence ni le moindre égard pour ce qui a été dit, pensé, jugé dans un pays étranger et ce, non seulement dans votre appréciation de l'œuvre, mais aussi au sujet des principes poétiques qui sont évoqués dans les questions générales. Je ne vous dis pas ça pour vous dire des mots de complaisance, j'en parle d'expérience personnelle, peut-être un peu égoïstement : quand j'ai publié en 1956 un œuvre qui s'appelait *Amers*, qui a été en partie traduite ici, j'ai eu un concert de critiques qui m'a absolument surpris, et je ne dis pas cela seulement parce ces critiques m'étaient favorables. J'ai été surpris par l'indépendance, par la pénétration avec laquelle vous alliez au fond de mon œuvre, jugée par vous-même [...]. Je peux même vous citer des noms de vos critiques, qui sont également poètes, ce que je considère comme très important dans la critique littéraire contemporaine. Dans beaucoup d'autres pays que je ne nomme pas, la critique a eu tendance à vouloir devenir presque chimique quand elle n'est pas psychanalytique ou scientifique, et finir par s'attacher à la lettre plus qu'à l'esprit des œuvres, n'envisageant jamais une œuvre dans sa synthèse vivante : cela n'a plus rien de la critique vivante et intégrale tenant compte de l'esprit comme de la lettre, qui nécessite d'ailleurs qu'on aille au fond des choses.

Ceci dit, vos œuvres poétiques m'ont également beaucoup intéressé, et autant que je pouvais la reconstituer, j'ai eu l'impression que votre poésie était assez proche de la nôtre, qui a eu à faire une révolution déjà pressentie par un Baudelaire, un de Nerval, et ensuite à travers l'éclat de génie d'un jeune homme qui était Rimbaud. Notre poésie, qui avait été desséchée pendant tout le XVIII<sup>e</sup> français par un pur rationalisme. La poésie a failli être sauvée par le romantisme : nous avons hérité d'abord du Romantisme anglais qui nous a remis en contact avec le sens de la nature, sens inné à jamais chez le Suédois, puisqu'il concilie la primitivité avec le sens le plus moderne et intellectuel. Le Romantisme allemand nous avait apporté quelque chose comme une espèce de pré-surréalisme, dans l'ordre de l'intuitif et de ce que l'on appelle plus couramment aujourd'hui le subconscient. Nous avons perdu le bénéfice de ces deux apports qui brisait notre stérilité rationaliste en poésie, quand le romantisme français a voulu devenir une chose d'action, conquérir un public, gagner une victoire aussi bien intellectuelle que social, et en somme conquérir le siècle. Ce romantisme a effectué des compromis d'abord, puis a fini dans la rhétorique et le verbalisme. Les XVII<sup>e</sup> et le XVIII<sup>e</sup> siècle voient le génie français opérer dans l'ordre analytique, dans l'ordre psychologique, et c'est souvent alors à son insu qu'on est poète en France : dans son grand style périodique, Bossuet est poète, Racine est merveilleusement poète (et pourtant il procède dans le processus contraire que celui du poète : il écrit d'abord un drame qui a une portée purement psychologique – il ne fait pas de l'Eschyle mais de l'Euripide – et par la suite, il passe aux vers). Au XVIII<sup>e</sup> siècle, nous avons des sociologues éminents, des psychologues extraordinaires, des essayistes merveilleux : nous sommes de grands analystes, ce qui n'empêche d'ailleurs pas le sens de l'infini. Le monde anglo-saxon met ce sens dans l'ordre cosmique, et le Français le place dans la civilisation et dans le « puit humain », dans l'être humain. Notre civilisation au cours de ces deux siècles est une civilisation de cour, de salons ou de ce qu'on appelait les « greniers ». Tout cela fonde la vie intellectuelle, sans compter celle de nos grands juristes, de nos grands sociologues, etc. : la France tire son génie de son merveilleux esprit analytique. La poésie moderne telle que nous l'entendons démarre en France à partir d'un Rimbaud. [...].

Le Romantisme français a substitué l'action littéraire à la création littéraire : un homme comme Victor Hugo qui était né poète a voulu conquérir le grand public pour entrer dans l'ordre temporel [...] et a été au compromis, en maniant le théâtre, le roman... La création littéraire est au contraire toujours solitaire : elle peut par la suite rencontrer l'esprit ambiant, mais qui est de source beaucoup plus secrète. Je ne trouve pas que le Parnasse soit un salut de la poésie. Baudelaire, post-romantique, a

instauré une liaison avec le passé classique et l'avenir dont il a eu des prévisions extraordinaires. Plus tard, avec Mallarmé, Rimbaud et Lautréamont, le « futur » de la poésie pouvait s'épanouir. [...]

Dans certains pays, la poésie se développe au regard de préoccupations morales ou intellectuelles, ce qui ne relève pas d'une conception sérieuse. Quand je cherche d'autres affinités entre nos deux pays, je me demande si elles ne se trouvent pas dans la langue. Je ne manie pas votre langue, mais j'ai l'impression qu'elle vous aide à résoudre un peu les mêmes problèmes que dans la langue française, en ce sens que vous pratiquez une langue que l'on dit « pauvre », ce qui est une façon d'être très riche. La langue française elle aussi est pauvre en vocabulaire, comparée par exemple, aux langues anglo-saxonnes : si vous prenez un dictionnaire français et un dictionnaire anglais, ce dernier est deux fois plus gros que l'autre. La langue anglaise dispose d'un vocabulaire tellement riche, concret, plastique, qu'il existe quasiment un mot pour chaque chose. Et le mot cherche alors à être la chose elle-même, comme dans l'écriture idéographique. Tandis que le mot français n'est pas d'habitude un mot concret, mais ce qu'on appellerait en anglais *a symbol*, c'est-à-dire un signe. Comme la monnaie qui est un signe fiduciaire, d'échange, le mot peut alors être ambivalent, et manier l'ambiguïté. Ne cherchant pas à être concret, il peut alors être utilisé comme signe d'échange. Il me semble que dans votre langue, vous avez aussi des mots abstraits qui permettent de suggérer de manière polyvalente plusieurs acceptions à la fois, plusieurs. Deux langues en somme pauvres en vocabulaire mais riches dans leur expression. Est-ce que je m'aventure un peu trop en parlant d'une langue qui ne m'est pas familière ? C'est à vous de me dire ça ; j'arrive ici et je sens que j'ai à répondre quand je voudrais interroger. Dites-moi donc si ce que je vous ai dit vous paraît sensé et qu'il y a moins d'affinité que je le crois et que je l'espère entre nos deux langues et nos deux littératures.

*Un intervenant suédois* : Je crois que vous exagérez un peu les qualités logiques et intellectuelles de la langue suédoise. Nous nous efforçons en effet de développer l'instrument que nous avons.

*Saint-John Perse* : En tout cas vous avez toujours eu ce sens de la nature qui vous permet de compléter les aspects intellectuels. Vous pouviez être à la fois concret et abstrait : aller dans l'ordre presque de l'ineffable et en même temps, ne pas perdre le contact avec le sol. Parce que le problème pour le poète est que plus il va loin dans une matière presque insaisissable et souvent obscure (et il a même le droit d'aller loin dans cette matière), plus il va loin vers l'abstrait comme objet, plus il doit rester près du concret dans l'expression par l'image par exemple - plastique ou physique. S'il emploie des moyens abstraits au service d'une pensée abstraite (et la pensée finale du poète tend toujours vers l'abstrait : les grands thèmes éternels du poète, qui seront toujours les mêmes, finissent presque sur le plan métaphysique), alors il ne reste plus rien du poète : il n'a plus qu'à être philosophe ou essayiste.

*Un intervenant suédois* : Croyez-vous que la poésie lyrique doive toujours garder ce caractère un peu hermétique qu'elle a maintenant ?

*Saint-John Perse* : Non, pas du tout. Il y a deux façons de comprendre "hermétisme". Si [on nomme] hermétisme la forme elle-même, qu'on [adopte] une forme obscure ou compliquée, c'est inadmissible. Si le fond est obscur, c'est la matière même de la poésie [...], c'est le mystère humain - et le poète aura toujours à se mouvoir dans l'ordre collectif ou individuel, dans ce mystère irréductible où nous baignons tous, et son rôle est de l'exploiter jusqu'à l'insaisissable, jusqu'à des prémonitions et des perceptions très subtiles. [...]. Plus le poète manie des choses obscures, [plus il doit user] des moyens les plus précis, les plus clairs, les moins hermétiques. L'expression, la langue que vous employez ne doit jamais être vague, ne doit jamais être mystérieuse. Votre langue doit être aussi précise que la

langue scientifique, elle doit être absolument rigoureuse, claire et pure. Donc l'hermétisme est légitime sur le fond que vous traitez, mais pas sur l'expression.

*Un intervenant suédois* : Quand Aragon ou Eluard prennent la parole aux heures tragiques de la France, il s'expriment de telle sorte à être compris de tous.

*Saint-John Perse* : Leur poésie, à ce moment-là, devient engagée, ils lui font jouer une fonction presque publique et oratoire. Eluard a cru devoir s'acquitter de cette fonction-là, mais d'autres parties de sa poésie sont au contraire d'une sensibilité très pure et qu'on pourrait même dire ésotérique, ce qu'elle n'est pas du tout.

*Un intervenant suédois* : Admettez-vous que Mallarmé soit hermétique ?

*Saint-John Perse* : J'ai le plus grand respect, comme toute ma génération, pour Mallarmé, parce qu'il a d'abord donné moralement un exemple extraordinaire d'abnégation face à la chose poétique, le contraire des Romantiques. Il y a chez lui un ascétisme extraordinaire. Toute la génération qui me précède est également exemplaire de cette abnégation et a vécu dans le respect de Mallarmé. Mais Mallarmé a été limité par sa langue, non dans son expression, mais dans sa syntaxe. Il est très tentant pour tout écrivain français de tomber dans le piège de la syntaxe héritée du latin. Nous sommes tous latinistes, et on ne peut pas être un bon écrivain français sans être latiniste. Mais c'est aussi une servitude. Je vais peut-être vous choquer, mais je ne trouve pas que tout le fond de la littérature latine soit si importante, ni si valable. Nous n'en avons pas besoin comme matière, elle est relativement secondaire et piètre. Mais sa langue nous est indispensable. Par contre, la littérature grecque, présocratique (font nous n'avons que des fragments) ou classique est pour nous la grande littérature du passé, alors que nous n'avons pas besoin de sa langue.

*Un intervenant suédois* : Que pensez-vous de l'avenir de la poésie ? Doit-il être orienté dans la ligne du symbolisme, et même temps de l'apport du surréalisme, vers une sorte d'expression de plus en plus abstraite, ou la poésie doit-elle aussi songer à l'élément populaire ? Une poésie pour initiés ou de l'homme de la rue ?

*Saint-John Perse* : Je ne crois pas qu'on puisse être dogmatique à ce sujet. D'abord, ce n'est pas en voulant atteindre la foule qu'on l'atteint, mais souvent sans l'avoir voulu. Les sources populaires sont souvent plus proches dans la perception, que la poésie qui peut paraître la plus ésotérique et la plus hermétique. Je ne crois donc pas qu'il faille avoir un objet précis. Je ne crois pas non plus que ce soit un avantage de se rattacher aux « écoles » : certes, la vie est faite de destructions et de rénovations, les écoles sont donc nécessaires mais c'est un drame pour elles, car elles deviennent des limites. Substituer une école à une autre indéfiniment est une erreur et j'ai l'impression que c'est un très grand avantage pour la poésie de ne pas relever d'une école particulière. Nous sommes à une époque, dans tous les pays du monde, où la poésie a loi de brasser toute une synthèse, sans rien refuser du passé ou du présent, du futur et de ce qui est encore virtuel.

*Un intervenant suédois* : Croyez-vous en un retour possible des formes conventionnelles ?

*Saint-John Perse* : Non. Le retour aux formes conventionnelles serait un produit de culture.

*Un intervenant suédois* : Ne pensez-vous pas que les moules classiques peuvent accidentellement redevenir extrêmement aisés si un poète trouve moyen de s'exprimer naturellement par les canons

classiques ? Valéry nous l'a montré, et un autre Valéry peut revenir. Je ne crois pas qu'il faille condamner au nom des tendances d'une époque, des choses qui ont donné de grandes œuvres.

*Saint-John Perse* : Je ne vous réponds pas de façon générale, mais d'une façon qui m'est personnelle. Je conçois la liaison de la poésie avec le rythme de mon époque. Claudel a répondu je crois, de la même façon que moi. Et j'ai discuté de cela bien des fois avec Valéry qui était un très vieil ami, très intime surtout à l'époque où il s'interdisait de publier, tout comme moi d'ailleurs, qui avais vingt ans de moins que lui ; nous étions d'autant plus intime pour parler de littérature et nous dire franchement les choses. Mais je ne crois pas que Valéry lui-même, à en croire tout ce qu'il me disait dans les derniers temps, n'aurait pas pensé cela, qu'il fallût astreindre l'évolution poétique de notre époque aux formes classiques.

*Un intervenant suédois* : Ne croyez-vous pas que c'est plus une question de tempérament que d'époque même ?

*Saint-John Perse* : Ce n'est pas qu'une question de tempérament. Si on veut s'enfermer dans une chose purement intellectuelle et culturelle, on le peut. Si vous voulez faire jouer à l'œuvre poétique sa fonction presque physiologique, liée à tout le rythme de notre époque, je ne crois pas par exemple que la forme de l'alexandrin vous le permette : elle vous limite à autre chose. Elle vous permet de très belles œuvres d'art, mais je ne crois pas que par-là elle suive le cours de la pensée, de la sensibilité, de l'imagination modernes. [...]

*Un intervenant suédois* : Je ne dis pas qu'il faille revenir à ce qui ait été fait, il ne faut jamais retourner en arrière, sauf accidentellement, mais je pense quand je vois la beauté qu'ont conservé certaines œuvres exprimées de manière très classique, cette pérennité prouve que si cela est le cas pour les poètes du passé, un poète à l'avenir peut parfaitement s'exprimer avec une aisance profonde et même bouleversante dans les vieux modes classiques.

*Saint-John Perse* : Voilà la difficulté à faire passer la notion du mouvement, comme la notion du rythme respiratoire. Déjà Claudel n'a pas été assez loin : il a eu le souci déjà (ce qui était une révolution à son époque) de faire intervenir la mesure du mouvement respiratoire, ce qui est exact, parce que l'alexandrin par exemple, ou l'octosyllabe [s'apparente à] un métronome. Vous pouvez faire passer intellectuellement tous les raffinements que vous voulez, aller très loin dans l'intelligence, mais physiologiquement, vous ne ferez pas passer grand-chose. Mais si vous avez comme conception poétique que le poète devient le poème lui-même, il est la matière poétique elle-même (il n'est pas simplement un homme qui élabore intellectuellement, il incarne le poème, il le devient, il le vit, il l'agit), dans le corset d'une métrique classique, vous pouvez [produire] une œuvre géniale du point de vue purement intellectuel – vous ferez de la cristallographie –, mais vous n'aurez pas une œuvre qui [reproduise] mystérieusement l'amplitude dans les mouvements [...]. Claudel a déjà rendu un très grand service quand il a libéré à moitié le rythme de l'être humain dans la poésie : il a compris (mais ce n'était pas aller assez loin) qu'il fallait suivre le rythme respiratoire. Suivant le moment de passion que vit un être humain, l'amplitude respiratoire n'est pas la même (plus ou moins précipitée, plus ou moins large ou restreinte. [Mais les limites sont encore celles] de la cage thoracique de l'être humain [...]). Cette respiration [rend compte] du débit et du mouvement de l'être humain, mais on peut aller beaucoup plus loin et dans beaucoup de complexités dans la métrique intérieure. Mais pour répondre à votre question, je ne crois pas qu'on doive, sauf à la séparer de l'être humain vivant, faire de la poésie cette très belle chose en un très beau corset.