

Le poème « *Oiseaux* » une œuvre de circonstance ?

Esa Christine Hartmann

« Ils ont mûri comme des fruits, ou mieux comme des mots... »
(*Oiseaux*, VIII, OC, p. 417).

La complexité sémantique, stylistique et générique du poème *Oiseaux* a déjà attiré de nombreux critiques qui se sont aventurés avec curiosité et passion dans le labyrinthe de ses versets élégants, d'apparence si claire et si silencieuse, si souveraine dans leur vocation presque « didactique ». Si, dans la présente étude, nous souhaitons nous consacrer une fois de plus à ce poème écrit en 1962, ce sera, cette fois-ci, sous une perspective nouvelle, à savoir celle de la critique génétique¹. Celle-ci nous permettra de diriger notre regard vers les manuscrits et brouillons qui ont donné naissance à cette œuvre unique, révélant les conditions et circonstances de sa création que nous tenterons de présenter ici.

Le brouillon, unique témoignage palpable du commencement de l'écriture, porte le souvenir primordial de l'intention créatrice à l'origine de la genèse, qui revêt un corps matériel et sensible dans le tracé scriptural sur la page de manuscrit. Le brouillon acquiert ainsi un statut particulier dans l'étude archéologique, dans la mesure où s'y inscrit l'émergence d'une idée et d'une forme, dans les tâtonnements fugitifs et intermittents de la plume sur le feuillet.

Seul manuscrit à avoir conservé des extraits de toutes les étapes génétiques, du premier brouillon jusqu'à la copie préoriginale² où

¹ La critique génétique considère les œuvres littéraires à travers l'histoire de leur création, retraçant le chemin de leur genèse selon les différentes étapes scripturales, telles qu'elles apparaissent sur les manuscrits, brouillons et esquisses de l'auteur, documents « avant-textuels » précédant la publication de l'œuvre.

² appelé aussi « manuscrit de prépublication ».

apparaît la version du poème achevé, le manuscrit du poème *Oiseaux* se révèle particulièrement éloquent quand il s'agit de remonter aux sources premières de la création poétique, aux premières traces du commencement de l'écriture. C'est pour cette raison que nous avons choisi de nous consacrer ici au premier état manuscrit d'*Oiseaux*, le brouillon Oi 1, déposé dans les archives de la Fondation Saint-John Perse à Aix-en-Provence.

Ce brouillon se compose de deux feuillets uniques, accueillant de la façon la plus ouverte des bribes de phrases qui, conservées tout au long de la genèse du poème, apparaîtront, à peine modifiées, dans la version définitive. Les circonstances de sa composition dévoilent les premières empreintes, vacillantes et évanescentes, d'une « inspiration » donnant naissance à un projet d'écriture, et précédant le geste scriptural proprement dit sur ce brouillon le plus « reculé », le plus éloigné de l'œuvre achevée.

Présentation du manuscrit

Parmi l'ensemble des manuscrits persiens conservés à la Fondation Saint-John Perse, l'état manuscrit Oi 1 du poème *Oiseaux*, composé de deux feuillets successifs, représente le brouillon le plus proche du « point zéro » de la création. Le tracé y apparaît dans sa spontanéité la plus grande, suivant les impulsions de l'inspiration, qu'une description « phénoménologique » tentera d'exposer ici. Loin de représenter une page de manuscrit unie, cohérente et uniforme, le brouillon Oi 1, composé de deux feuillets, se révèle d'une hétérogénéité et d'une complexité uniques. Tableau scriptural labyrinthique et disparate, il est extrêmement difficile à déchiffrer, à cause de son écriture instable, parfois presque illisible.

Sur le premier feuillet, un trait divise la page de brouillon en deux parties. Les notes, à l'état de bribes phrastiques composites, sont jetées sur le blanc de la page, au milieu de deux marges latérales importantes, permettant une expansion scripturale vers la droite et

vers la gauche. Sur le feuillet 1 se distinguent quatre différents jets de notes, entourés d'un espace blanc considérable. Le premier et le troisième jet sont écrits au stylo à bille bleu-noir, le deuxième au crayon, le quatrième, constitué de deux leçons entourées et marquées à gauche par une croix, est écrit à l'encre noire. Saint-John Perse se sert d'un stylo à bille bleu-noir pour les corrections portées sur le deuxième jet, pendant que l'encre noire est utilisée pour les variantes du troisième jet.

La marge de gauche du feuillet 1 est remplie dans sa partie supérieure et médiane par un gribouillage au stylo à bille bleu-noir, peut-être dans le but de tester la quantité d'encre restante, s'amointrissant progressivement à l'intérieur du gribouillis. Dans le coin supérieur droit nous lisons le chiffre romain II entre parenthèses, marqué au crayon rouge – est-ce là le brouillon correspondant à l'état manuscrit III (Oi 3, B) ?

Sur le feuillet 2, nous distinguons cinq ensembles de notes, écrits au crayon. Les jets 1 à 4 sont marqués par un trait vertical, sur le côté gauche, le cinquième porte un marquage rouge. Le troisième ensemble se trouve rayé par une ligne ondulée à l'encre noire, les ensembles 1 et 2, dont le deuxième ne constitue qu'une seule ligne, semblent être biffés par un trait diagonal au crayon, qui, en vérité, ne sert pas à supprimer, mais à mettre en relation deux leçons éloignées dans l'espace de la page.

Les jets de notes s'étirent horizontalement sur le feuillet et contiennent plusieurs palettes, pendant que les espaces blancs entre les différents jets sont importants. Ceux-ci sont formés de différents styles d'écriture ; celle du troisième est penchée à droite, alors que les autres sont composés de caractères droits, parfois légèrement inclinés à gauche. Ce fait confirme que les divers ensembles ne sont pas le fruit d'un seul mouvement scriptural continu.

Différente des autres états manuscrits (Oi 2-7), où apparaît l'écriture « officielle » et rééduquée aux traits volontaires et affirmés, penchés à droite, l'écriture instable et hésitante de ce brouillon

ressemble davantage à l'ancienne écriture du poète, droite, d'une raideur inflexible, légèrement inclinée vers la gauche, comme elle apparaît également dans les palettes marginales. Moins contrôlée, « l'ancienne » écriture spontanée du brouillon obéit instantanément à la dictée de l'inspiration, au surgissement des images et des idées.

Les changements fréquents du *ductus* traduisent les sursauts de l'énergie inventive, le stimulus de l'inspiration, la plume reproduisant immédiatement le réflexe de la conscience créatrice. Cette dynamique transforme le tracé en un témoignage vivant où se dévoile l'instabilité fuyante du désir, empêchant une continuité régulière et stable du flux scriptural. Suivant les irruptions et errances de l'inconscient inspirateur, l'écriture et la trame textuelle progressent soit de façon brusque, intermittente, véhémence, saccadée et soudaine, soit de façon hésitante, incertaine, hasardeuse, discontinue, accidentée et aléatoire. La trace d'encre sur la page produit ainsi une esthétique éclatée, plurielle, régie par le hasard et la contrainte du désir écrivain.

Outre la découverte de bribes de langage et de leur fertilité par rapport à leur avènement ultérieur, sémantique et signifiant, le *geste* d'écriture, dans sa réalité incompréhensible et alogique, appartenant au domaine de la pulsion et de la pulsation inconscientes, nous donne l'image de la manifestation la plus pure du désir qui précède l'acte d'écriture proprement dit, et qui concentre aussi son commencement, sa première trace presque indéchiffrable, son origine étrangère à toute pensée et à tout concept. Nous ne pouvons approcher cette réalité, visuelle plus que signifiante, avec les méthodes traditionnelles de la critique littéraire, ni nous adonner à un impressionnisme subjectif comme face à un tableau moderne, incompréhensible. Résultat visible d'un geste d'écriture, le tracé nécessite par conséquent une nouvelle approche critique pour être analysé, une « sémiotique du manuscrit ».

Interprétation du mouvement scriptural

Conçu en hommage à Georges Braque à l'occasion de son quatre-vingtième anniversaire et initialement consacré à la création d'une œuvre collective, picturale et poétique, publiée sous le titre *L'Ordre des Oiseaux*, le poème *Oiseaux* semble être le témoignage vivant de cette collaboration exceptionnelle entre le peintre et le poète, dont les œuvres, destinées à s'illustrer réciproquement, représentent deux versions artistiques d'une même réalité – l'oiseau dans toute sa splendeur réelle et symbolique. En présence du brouillon Oi 1, appartenant visiblement à une phase rédactionnelle initiale, nous nous permettons donc de poser la question de l'antériorité des œuvres : le poème *Oiseaux* représente-t-il, quant à sa conception et sa composition, une œuvre indépendante, ou bien s'agit-il, en vérité et contre les affirmations du poète, d'une œuvre de circonstance ?

La passion de Saint-John Perse pour les oiseaux remonte à loin³. Cependant, *Pour fêter des oiseaux*, poème de jeunesse offert autrefois à André Gide, fut en partie réécrit pour l'édition de la Pléiade, où il paraît, sous le nom de *Cohorte* et daté de 1907, à l'intérieur d'une « Lettre de jeunesse », adressée à Jacques Rivière le 21 décembre 1910⁴. À ce sujet, les analyses de Renée Ventresque

³ Voir, en note au poème *Oiseaux*, le commentaire rédigé par Saint-John Perse lui-même pour l'édition de la Pléiade : « Le thème de l'Oiseau semble avoir hanté toute sa vie Saint-John Perse. Voir, au chapitre « Correspondance » (« Lettres à Jacques Rivière »), un poème de jeunesse en l'honneur des oiseaux de mer. » (Saint-John Perse, *OC*, p. 1134).

⁴ Saint-John Perse, *Cohorte*, lettre à Jacques Rivière, 21 décembre 1910, *OC*, p. 682-689. Nous y lisons : « Voici, dans son texte intégral et sous son titre *Cohorte*, le poème dont un texte restreint, intitulé *Pour fêter des oiseaux*, avait été communiqué en manuscrit à André Gide, "pour lui seul". André Gide l'avait fait imprimer à l'insu de l'auteur et Saint-Léger, recevant des épreuves de *La Nouvelle Revue Française*, avait demandé le retrait de son poème. » (Saint-John Perse, *OC*, p. 682).

montrent une datation fallacieuse de la part de Saint-John Perse⁵. Certainement et une fois de plus, « notre poète fut très habile lorsqu'il souhaitait brouiller les pistes sur ce qui aurait pu l'influencer dans sa vie et dans son œuvre »⁶.

Qui plus est, l'apparition du nom de Braque sur le brouillon Oi 1, représentant une des premières étapes de la naissance du poème, prouve que le projet de collaboration entre le peintre Georges Braque et le poète Saint-John Perse précède la conception et la composition du poème *Oiseaux*, contrairement à ce qui est dit par l'auteur dans sa correspondance, et contrairement à ce qu'admet la

⁵ « Et Cohorte ? Alexis Leger parle à J. Rivière dans une lettre de 1910 du manuscrit d'un poème dont il ne précise pas le titre, un poème qui, du reste, n'est pas "un vrai poème", qui n'est pas "bon". De toute façon, il l'a écrit "par amusement, et non pour la publication" (*OC*, p. 680). Cependant, il confie à J. Rivière "ce nouveau manuscrit pour Gide, et pour lui seul." Mais Gide passe outre cette restriction et le fait imprimer "à l'insu de l'auteur". Et celui-ci, recevant les épreuves de la N.R.F., demande le retrait de son poème, comme Saint-John Perse l'expose dans la notule qui précède le texte intégral du poème, – Gide n'avait eu qu'un texte restreint –, à qui il donne le titre de Cohorte, tandis que Gide avait reçu un texte intitulé Pour fêter des oiseaux. Saint-John Perse, en 1972, entend donc bien montrer qu'il est le seul maître de ses œuvres et il le prouve en réécrivant presque entièrement le texte initial. Pour cette raison, il est difficile de considérer Cohorte comme une œuvre de jeunesse. » (Renée Ventresque, *La Bibliothèque de Saint-John Perse des années de jeunesse à l'exil : matériau anthropologique et création poétique*, thèse de doctorat, Université de Montpellier III, 1990, p. 70).

Voir également l'article suivant : R. Ventresque, « Décidément *Cohorte* n'a pas été écrit en 1907 », *Souffle de Perse*, n° 9, janvier 2000, Publication de l'Association des Amis de la Fondation Saint-John Perse, p. 47-51.

⁶ Andrew Small, « Estivation d'*Oiseaux*. Sur l'origine de *L'Ordre des oiseaux* de Georges Braque et de Saint-John Perse », *Souffle de Perse*, n° 8, juin 1998, Publication de l'Association des Amis la Fondation Saint-John Perse, p. 72.

« Mais cela signifie qu'au-delà des intérêts érigés par le poète, le critique se doit, pour mieux comprendre la production et le fonctionnement du texte persien, de rechercher ces "réalités sous-jacentes" de l'œuvre, préliminaires ou matière même des poèmes. » (Catherine Mayaux, « Emprunts, collage et mise en page du poème dans le chant X d'*Anabase* », in *Pour Saint-John Perse*, Paris, L'Harmattan, 1988, p. 169).

critique⁷. Voici le deuxième feuillet du brouillon Oi 1, où apparaît le syntagme « L’oiseau de B. n’est point signe », attestant la présence des œuvres du peintre à la source de la conception du poème persien :

Oi 1, p.2 :

Il n’est | rien là part d’inertie ni de passif / rien d’inerte ni de passif dans

– **L’oiseau de B. [Braque] n’est point signe** –

et ni figuration [*illis.*], si simple qu’elle soit, n’évoque, l’arc détendu (ni la voile en passage)

il n’est plus filigrane dans la feuille du jour

et ne figure pas l’arc détendu ni le voile étendu (au repos) / masqué au passage

ou comme empreinte (vive) de mains / chair / fraîches / nues / vives dans l’argile des murs / murailles

ni le voile non...

et n’évoque / ne figure point l’arc détendu ni la voile hors du vent.

Il / et n’a point filigrane de la feuille du jour.

Le nom du peintre, apparaissant sur ce brouillon sous la forme abrégée d’une initiale, « B. », fournit un indice éloquent et infaillible : l’origine de la genèse du poème *Oiseaux* réside dans la contemplation de l’œuvre picturale. En effet, comme l’affirme Andrew Small, « une connaissance de la genèse du poème peut aider à dissiper certains mythes d’une part, et ouvrir la voie à une compréhension plus approfondie du poème d’autre part, car il faut savoir qu’*Oiseaux* se publia pour la première fois dans un album, *L’Ordre des oiseaux*, destiné à célébrer le quatre-vingtième anniversaire de Georges Braque⁸ ».

⁷ « [...] au moment où l’on préparait pour le quatre-vingtième anniversaire de Georges Braque l’édition d’une suite de gravures d’oiseaux, Saint-John Perse avait en chantier un poème sur ce thème. Pour le poète, Braque fit deux nouvelles planches et Saint-John Perse ajouta à son texte de nombreuses références aux oiseaux de Braque. » (Colette Camelin, *Éclat des contraires : la poétique de Saint-John Perse*, Paris, CNRS Éditions, 1998, p. 262-263).

⁸ A. Small, *op. cit.*, p. 67.

D'après les déclarations et revendications du poète, le poème *Oiseaux*, « texte [...] conçu en toute indépendance, les références à l'Oiseau de Braque y étant ajoutées après coup »⁹, a été conçu dans une solitude et une indépendance parfaites, avant qu'apparaisse la proposition de collaboration avec le peintre : « En fait, le texte d'*Oiseaux* n'a pas été écrit pour illustrer ou commenter la suite lithographique de Braque, et ne s'y réfère point directement, non plus qu'à aucune œuvre du peintre. L'œuvre écrite et l'œuvre peinte étaient indépendantes l'une de l'autre. Encore moins pouvait-il y avoir subordination de l'une à l'autre, la première étant antérieure à la seconde. [...] J'ai eu à cœur, de mon côté, d'ajouter à mon texte poétique quelques pages de méditation esthétique se référant incidemment à la vision métamorphique du peintre et à l'Oiseau de Braque en général »¹⁰.

Pourtant et fort curieusement, Saint-John Perse, interrogé par Jean Paulhan sur l'évolution de son poème en devenir, parle d'un « texte de circonstance » et affirme ne pas pouvoir avancer dans la rédaction du poème futur sans avoir vu l'œuvre de Braque : « Cela me fait penser à un anniversaire, au même mois, pour lequel on m'a demandé ma contribution, celui de Braque, qui aura alors ses 80 ans. < Sur l'insistan > En pensant un peu à vous, et par égard pour Braque, intégré pour moi dans votre amitié depuis que vous me l'avez fait connaître, j'ai accepté, contre tous mes principes, de donner un « texte de circonstance » pour un album de luxe de ses « Oiseaux » [...] Je ne sais non plus si j'aurai le temps de vous communiquer mon texte, car l'on me prend un peu de court, au milieu d'autres obligations sur le versant américain, et en pleine < périó > saison de mes fugues tropicales. Et je ne peux même pas encore y penser, en attendant les photographies qui doivent m'être

⁹ Saint-John Perse, lettre à Jean Paulhan, 12 octobre 1962, *OC*, p. 1030.

¹⁰ Saint-John Perse, lettre à Jackson Mathews, citée par A. Small, *op. cit.*, p. 74.

envoyées. (Braque, qui se met maintenant lui-même à la gravure de ses planches, aurait voulu que l'on fût prêt pour mars) »¹¹.

Il est difficile, désormais, d'accorder une quelconque crédibilité aux revendications d'indépendance et d'antériorité concernant le poème persien, même si la critique semble hésiter encore, comme le montre l'affirmation d'Andrew Small : « Malgré tout, il me semble que l'on peut croire ce que dit le poète : il ne fut pas directement influencé par les images de Braque lors de la rédaction d'*Oiseaux* »¹². Or, dans le cas d'une telle création préalable et indépendante, où demeurent les traces de ce premier texte poétique ? Les différents états manuscrits témoignent de bonne heure de la présence des oiseaux de Braque dont le nom figure sur le brouillon Oi 1. Ce brouillon ne représente peut-être pas le commencement absolu de l'œuvre, mais sûrement un état très antérieur de la rédaction. Le projet de collaboration constitue ainsi le point de départ de la composition d'*Oiseaux*, et l'œuvre picturale de Braque son inspiration première.

Inspiration et transfiguration : l'esthétique picturale de Saint-John Perse

Or le poème de Saint-John Perse dépasse de loin l'œuvre de circonstance. En rapprochant l'esthétique créatrice des deux arts, peinture et poésie, Saint-John Perse « dessine » son art poétique en devenir sur les manuscrits. Car dans *Oiseaux*, le mode de représentation de l'art pictural devient un modèle de création littéraire, puisque la matérialité de la couleur se retrouve dans la sensation d'une chair verbale, dans son épaisseur vivante et animée.

¹¹ Saint-John Perse, lettre à Jean Paulhan, 7 février 1962, *Correspondance Saint-John Perse – Jean Paulhan, 1925-1966*, Joëlle Gardes-Tamine (éd.), *Cahiers Saint-John Perse*, n° 10, Paris, Gallimard, 1991, p. 207-208.

¹² Andrew Small, *op. cit.*, p. 73. *Pourtant, les manuscrits témoignent du contraire. Pourquoi ne pas être remonté à la source de la création ? à la naissance du poème ? à la lettre ?*

Sur le manuscrit persien, la substance du mot se rapproche de celle de la couleur, la composition poétique de la forme architecturale du tableau. Cependant, en écriture règne la linéarité de l'enchaînement syntagmatique des mots et des phrases dans un espace-temps chronologique. L'art pictural, en revanche, signifie condensation et simultanéité temporelles, permettant la concordance de plusieurs moments successifs dans une représentation unique et globale : la peinture saisit en un seul instant, en un seul trait, dans la « fixation » du vol sur la toile, l'oiseau et son ombre, qui se fondent dans une seule image que l'œil du spectateur embrasse dans un seul regard.

Oi 3, p.2 :

Et l'homme gagné de telle **abréviation** | ne se veut que vertu au sens antique du mot / se proclame plus **qu'abrupt** et capital / se tient pas moins essentiel / capital / **laconique** / **abrupt** / **péremptoire** / **décisif** / **incisif** / **tranchant** (sa noblesse est vertu au sens antique du mot)

Oi 5, p.13 :

Dans cette // éternité [figée] / **fixation** / **abréviation** | du vol, qui n'est que **laconisme**, l'activité demeure le thème / sens secret / caché (la combustion / le sens vif / thème / loi). **Concrétion** de l'espace, l'oiseau **succinct** / **concis** (et bref) | **se concentre** / **contracte** sur son être.

(en marge) :

sur le noyau même de son être. [très pur noyau] Là son **acuité**

Son ombre au sol est déjà congédiée

L'oiseau [**succinct** / sinueux / **concis**] de Braque n'est ni signe ni motif et / où sa figuration (jamais) n'évoque l'arc détendu ni la voile au repos (où).

Nul non plus l'a vu croiser ses ailes / son aile, mais se tendant lui-même, flèche, sur son arc... | non plus l'aigle diffamé / écartelé sur l'écu d'armoiries / héraldique

Oi 5, p.15 :

Tel est aussi le mot dans le langage / dans le langage / la vertu du mot / la **concentration** du mot sur son noyau : foyer / noyau de force et nœud d'énergie / radiation / nœud magique / de vie

le rôle / la vertu / l'office / [irradiation] du mot (pour l'a[vant] création / la création dans une ambiance / < [irradiation] >

Oi 3, p.3 :

Et bien sont-ils comme des mots sous leur charge magique et leur // pouvoir / émission / puissance // nucléaire / de radiation, noyaux de force et // de puissance nucléaire / d'action créatrice / d'efficace / d'énergie / de radiation / de rayonnement.

(pour la grande aventure // créatrice / humaine / terrestre / récréation | du / d'un monde).

texte définitif :

« Son ombre au sol est congédiée. Et l'homme gagné de même abréviation se couvre en songe du plus clair de l'épée. » (*Oiseaux*, VII, OC, p. 416).

Cette vision globale et simultanée de plusieurs mouvements, se déroulant et se suivant dans l'espace et le temps, incarne le résultat d'une « concrétion de l'espace, l'oiseau succinct / concis (et bref) se concentr(ant) / contract(ant) sur son être ». L'ombre représente le double de l'oiseau qui le suit dans son vol, dans un décalage à la fois spatial et temporel, et symbolise ici le principe de la successivité.

Sur la toile, cependant, dans la représentation à la fois synthétique et elliptique de l'oiseau – « laconisme de l'aile »¹³ –, la concentration picturale produit une simultanété de la vision, une identité entre l'oiseau et son ombre. Dans cette condensation, le temps est aboli, l'oiseau et son ombre ne font qu'un : « son ombre au sol est déjà congédiée ». À travers l'éloge de l'ellipse et de la brièveté, exprimées dans les termes « laconisme » et « abréviation », Saint-John Perse oppose ici la simultanété et la vision globale de la peinture à la linéarité et la successivité de l'écriture.

La peinture crée en fait une vision concomitante de plusieurs actes se déroulant dans une temporalité chronologique. Elle représente ainsi la durée dans l'instant d'une image unique – le mouvement de l'oiseau se déployant à travers l'espace et le temps –, pendant que l'alignement des mots l'un après l'autre dans l'espace-temps des lignes et des pages du livre incarne le principe

¹³ *Oiseaux*, XIII, OC, p. 426.

même d'une représentation successive et linéaire des événements dans le temps fictif, imaginaire, mais aussi dans le temps de l'écriture.

Or, comme nous le voyons dans l'organisation spatiale et signifiante des manuscrits, la simultanéité des variantes dans les palettes et la verticalité des paradigmes, la pluralité signifiante des mots polysémiques, déployant plusieurs directions sémantiques à la fois, bousculent cette linéarité horizontale et chronologique de l'écriture : le manuscrit, engendrant lui aussi une vision et une signification globales et simultanées, s'approche ici davantage du fonctionnement pictural¹⁴.

Pour résoudre cette opposition traditionnelle entre peinture et écriture, entre simultanéité et successivité, Saint-John Perse dessine ici, à travers la description de l'oiseau de Braque, la définition du style poétique donnant naissance à une représentation à la fois linéaire et simultanée, horizontale et verticale, chronologique et globale. Il s'agit d'un style « abrupt / péremptoire / décisif / incisif / tranchant, succinct / concis (et bref) » : « acuité », concentration et concision dans la nomination pure où thème et propos coïncident, où se tient l'« essentiel » et le « capital » dans un « noyau de force et nœud d'énergie ».

Les termes « péremptoire », « décisif » et « tranchant » marquent l'autorité d'une expression absolue, intransigeante,

¹⁴ Colette Camelin écrit au sujet des manuscrits du poème *Vents* : « D'abord la différence entre le processus de l'écriture et le texte achevé est saisissante ; ce qui implique de nous représenter le poème non comme un "être" né tout armé, telle Athéna, du cerveau de son créateur, mais longuement limé, ciselé, martelé par un travailleur qui s'apparenterait plutôt à Héphaïstos sculptant le bouclier d'Achille. Ainsi l'écriture poétique ne progresse pas de manière linéaire mais est distribuée sur une surface à la manière d'une peinture ou d'une partition musicale dont le rythme est issu du retour régulier des mêmes thèmes. » (Colette Camelin, « Étude génétique d'un poème de Saint-John Perse, *Vents* II,1 : De l'usage des listes de mots dans l'usage d'un poème », *La Génétique textuelle, Travaux, Recherches*, Collection Journée d'études, CRDP de Reims, 2003).

impérieuse. Le terme « incisif », rappelant la fonction étymologique et antique du style¹⁵, évoque des mots taillés, émâchés et sculptés dans un langage poignant, pénétrant, brusque. L'idée d'« incision » fait allusion à l'agressivité et à la violence de l'expression, à la perspicacité, la lucidité de la perception, à une « acuité » qui se retrouve dans l'âpreté rugueuse et brutale du terme « abrupt » où retentit le heurt des mots qui s'entrechoquent dans un style paratactique.

Les trois adjectifs « succinct », « concis » et « bref » vont également dans le sens d'un style dense, ramassé, lapidaire. Mais la « fixation » et « l'incision » n'empêchent pas l'expression d'un mouvement dans sa concentration, dans le dynamisme d'un trait succinct et bref, comme en témoignent les tableaux de Braque, où se profile une dialectique entre concentration et mouvement, entre concision et dynamisme – « la concentration du mot sur son noyau : foyer / noyau de force et nœud d'énergie / radiation / nœud magique / de vie ».

Rares sont les descriptions du vol d'oiseau sur la toile de Braque qui n'acquièrent pas une valeur métapoétique, symbolisant le processus créateur persien dans ses gestes les plus intimes. Le fonctionnement des variantes dans la palette, l'architecture verticale du manuscrit révèlent une même conception du temps, une perception et une figuration simultanées, s'apparentant aux principes esthétiques de la peinture.

C'est d'une appréhension globale du mouvement de l'être que rêve Saint-John Perse, accomplie au sein d'un langage idéal, absolu et plein. L'oiseau de Braque symbolise ce rêve poétique de l'idéogramme¹⁶, qui traverse la quête linguistique du poème persien :

¹⁵ (> lat. *stilus*, *i*, m. « poinçon de fer ou d'os servant à écrire sur la cire des tablettes »).

¹⁶ « Saint-John Perse déplace la problématique de l'écriture idéographique au plan de la genèse de l'image. En l'associant au verbe, il ne rêve pas d'un signe à créer, mais d'un mouvement à capter, d'une énergie à révéler. En cela, il se démarque

les idéogrammes chinois évoqués dans la présence des « vieux poètes Song »¹⁷, mais aussi dans le « laconisme de l'aile »¹⁸, figuration unitaire et énigmatique, représentent, comme les oiseaux, dans leur présence à la fois graphique et signifiante, un signe où se révèle un langage total, rassemblant, au sein d'un seul tracé « noir – c'est à dire blanc – sur le miroir d'une nuit d'automne »¹⁹, l'espace et le temps, le mouvement porté par le souffle cosmique, et le corps concentré dans l'essence d'une forme épurée et elliptique, enfantant la signification. Un signe où se concentre en même temps la présence de l'être dans son immanence la plus palpable, dans sa transcendance la plus ineffable, transportant l'écho d'une signification que la forme « laconique » dévoile et voile à la fois, « nous laissa[nt] muets dans le bronze des gongs »²⁰.

Un langage total où se réunissent présence et absence, espace et temps, image et son, visible et invisible, dans l'appréhension unique et globale du signe qui figure le mouvement de l'être – comme ces « princes de l'ubiquité »²¹ qui « tiennent aux strates invisibles du ciel, comme aux lignes visibles d'une portée musicale, la longue modulation d'un vol plus souple que n'est l'heure »²².

* *

*

complètement des efforts des poètes graphistes qui veulent cristalliser le langage, ou des commentateurs qui ne comprennent la poésie que comme une transposition symbolique, comme un tissu de signes. C'est ce qu'il affirme clairement dans une lettre à Roger Caillois : "je m'étonne grandement de voir des critiques favorables apprécier mon art comme une cristallisation, alors que la poésie pour moi est avant tout mouvement – dans sa naissance, comme sa croissance et son élargissement final." (lettre à Roger Caillois, 26 janvier 1953, *OC*, p. 562-563). » (Élisabeth Coss-Humbert, *Poésie, science de l'être, op. cit.*, p. 509).

¹⁷ *Oiseaux*, IX, *OC*, p. 419.

¹⁸ *Id.*, XIII, *OC*, p. 426.

¹⁹ *Id.*, IX, *OC*, p. 419.

²⁰ *Ibid.*

²¹ *Id.*, XI, *OC*, p. 422.

²² *Ibid.*

Parfois, le poème prend naissance dans une rêverie autour d'un mot²³. C'est le cas du poème *Anabase*, dont le titre retentit longtemps dans l'imagination de Saint-John Perse, bien avant la composition du poème, et engendra ainsi cette « chose très douce »²⁴ qu'est le « songe » poétique d'*Anabase*²⁵. « Et ce mot me semble si beau que j'aimerais rencontrer l'œuvre qui pût assumer un tel titre. Il me hante »²⁶ – dans sa lettre à Paul Claudel, Saint-John Perse nous fait part de cette rêverie autour d'un mot à la consonance exotique et évocatrice ; il n'en est pas autrement quant à la genèse du poème *Oiseaux*, né lui aussi d'une rêverie autour des tableaux de Georges Braque, puisque ce sont ces images et impressions visuelles qui illustrent les premiers mots fondateurs sur le brouillon.

La naissance d'une œuvre est donc moins liée à une date, inscrite dans une durée temporelle circonscrite et marquée par un premier geste créateur, mais surgit avec l'émergence d'une image originelle sur la page de brouillon, incarnant ce « songe d'avant création » dont parle Saint-John Perse. Le commencement de l'écriture ne participe pas d'un espace chronologique, mais se

²³ « Au bout du compte, les sources aboutissent toutes à des mots. Et le point de départ d'une suite ou d'un recueil en est bien souvent la saveur, indépendamment de ce à quoi ils renvoient. [...] N'est-ce pas justement parce qu'il tourne autour des mots, les choisit et les assemble pour leur pouvoir de découverte, que Saint-John Perse est poète ? Et n'y a-t-il pas chez lui, comme chez les surréalistes, un véritable fétichisme des mots ? » (J. Gardes-Tamine, *Saint-John Perse ou la stratégie de la seiche*, Aix-en-Provence, Publication de l'Université de Provence, 1996, p. 98).

²⁴ *Anabase*, « Chanson », *OC*, p. 117.

²⁵ « Il part à Pékin en 1916 où ses fonctions diplomatiques le retiennent jusqu'en 1921. C'est de là qu'il rapporte l'essentiel du manuscrit d'*Anabase*. Mais le projet d'*Anabase* est nettement antérieur au séjour en Chine. Il faut relire la lettre du 10 juin 1911 à Paul Claudel où le poète confie : "J'aimerais seulement qu'il me fût donné un jour de mener une « œuvre », comme une *Anabase* sous la conduite de ses chefs. (Et ce mot me semble si beau que j'aimerais rencontrer l'œuvre qui pût assumer un tel titre. Il me hante.)" Ce rêve d'un poème qui serait à la hauteur d'une telle hantise, Alexis Léger le caresse en 1911 [...] » (R. Ventresque, *La Bibliothèque de Saint-John Perse*, *op. cit.*, p. 149).

²⁶ Saint-John Perse, lettre à Paul Claudel, 10 juin 1911, *OC*, p. 722.

caractérise par la fonction essentiellement structurante et fondatrice d'une « image princeps » apparaissant sur le premier état manuscrit. « L'oiseau de B. n'est point signe » – c'est le nom de Braque, et avec lui, l'impression visuelle de ses tableaux et gravures dans laquelle s'incarne l'origine substantielle du poème, son inspiration première qui va scander le flux de sa création, de l'écriture en devenir sur les différents états manuscrits²⁷.

Esa Christine Hartmann
Docteur ès lettres
Professeur agrégée de Lettres Modernes
Assistant Professor, University of North Carolina

²⁷ « À travers sa critique de l'œuvre de Braque, Saint-John Perse ne prend pas le rôle de censeur ni d'esthète, mais cerne avec plus de précision et de rigueur la portée ontologique de l'image. Le point de vue du peintre et celui du poète se confondent totalement, au point qu'il est difficile de discriminer ce qui revient de droit à Braque et ce qui est le propre de Saint-John Perse. Or, s'il est un point commun entre les deux œuvres, c'est une nouvelle définition de l'Art qui renouvelle totalement le rapport de l'Artiste avec la nature. Il ne s'agit plus, en effet, de reproduire l'image perçue, et par là, d'imiter la nature. Mais, le peintre, comme le poète, doit pénétrer la matérialité de la nature, en extraire l'essence, en saisir et en restituer le mouvement vital. » (Elisabeth Coss-Humbert, *Poésie, science de l'être. Une lecture ontologique de l'œuvre de Saint-John Perse*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1993, pp .510-511).