

Transmuter la guerre en paix

Intégration physique et psychique dans les suites 7 et 8 d'*Oiseaux*

Andrew Small

Oiseaux de Saint-John Perse (publié en 1962) présente, par l'image soutenue de l'oiseau qui s'envole et qui descend vers la terre, une métaphore pour la création de l'oeuvre d'art. Ce discours esthétique en séquences poétiques s'enrichit par une discussion philosophique sur l'ontologie de l'oeuvre d'art : pour Saint-John Perse l'oeuvre d'art survole à la fois les sphères de l'immanence et celle de la transcendance ; et l'homme, par le rêve et l'activité onirique, peut faire de même. Ces deux versants du poème se rejoignent dans l'image de l'oiseau, symbole de l'oeuvre d'art, qui migre selon sa volonté entre les sphères des vérités relatives et absolues, et qui enseigne ainsi (s'entend : *il montre et il inspire*) à l'homme de faire pareillement par le moyen intermédiaire des songes. L'oiseau se trouve donc un degré au-dessus de l'homme sur l'échelle qui part du matériel allant vers le spirituel.

Telle est en fait la lecture offerte par notre poète des images aviaires de Georges Braque (peintre français et ami du poète). Car si l'oiseau fait figure de métaphore transcendante le texte, ce sont bien les oiseaux de Braque dont il s'agit explicitement dans ce poème. Il n'y a pas lieu de parler d'*ekphrasis* ici, car le poème n'est pas la description d'une oeuvre spécifique du peintre ; ce n'est pas non plus une oeuvre purement critique, vouée à l'appréciation et à l'analyse d'un artiste ou d'un mouvement, telle que d'autres poètes contemporains (Ponge, Breton) ou antérieurs (Apollinaire, Baudelaire) avaient fait. La spécificité d'*Oiseaux* de Saint-John Perse est d'exposer la genèse ou la création de l'oeuvre d'art - en l'occurrence, les oiseaux de Braque.

Un poème en XIII parties, *Oiseaux* forme une *suite sérielle et dialectique* d'idées et d'images. On peut diviser la structure du poème en cinq mouvements : *une suite*¹ *d'ouverture et d'introduction* (I) *et quatre groupes de trois suites chacun* : II, III et IV ; V, VI et VII ; VIII, IX et X ; en enfin XI, XII et XIII. Si on analyse le poème ainsi, la première triade (suites II, III et IV) établit avant tout l'équivalence entre l'activité de l'oiseau et celle du peintre ; mais elle met aussi en marche la dialectique centrale du poème, celle du matériel et du spirituel (qui comprend aussi celle de la science et l'intuition). La deuxième triade (V, VI et VII) se consacre à une discussion elliptique du statut ontologique des oiseaux de Braque et des oiseaux du monde phénoménologique : le poète conclut qu'ils sont *pareils* - tant du point de vue *matériel* que *spirituel*, mais aussi par leur *fonction* pour l'homme. Ces faits situent les oiseaux à la fois dans le monde des valeurs relatives (l'étendue, la durée) et dans celle de l'absolu (le temps et l'espace). La troisième triade des suites (VIII, IX et X) met en valeur l'équivalence entre l'oiseau et l'expression poétique ; on y voit que l'oiseau et le poète sont tous les deux des intermédiaires ou des médiums. La dernière triade commente de nouveau la création artistique de Braque, et aborde l'explication de l'oeuvre d'art en général, qui résout de grands paradoxes en modulant entre eux.

¹ Nous suivons la terminologie offerte par Albert Henry en désignant les treize parties d'*Oiseaux* comme des *suites* : un morceau numéroté par un chiffre romain, et qui commence en belle page. Telle est la forme du poème dans l'édition définitive de la Pléiade, même si de versions antérieures furent imprimées autrement (notamment dans *L'Ordre des oiseaux*).

Les pages qui suivent se vouent à l'explication des suites 7 et 8 d'*Oiseaux*, qui servent justement de pont entre les deuxième et troisième triades du poème. Il s'agit du passage entre la discussion philosophique, où le poète établit l'ontologie spéciale des oiseaux, et la correspondance entre cette nature spéciale et l'inspiration poétique. La tâche unique à l'artiste est d'unir ces deux forces (ou tendances) psychiques dans une oeuvre complétée : la création de l'oeuvre d'art aboutit ainsi à l'expansion équilibrée et harmonieuse, telle que l'équilibre du *yin* et du *yang*. Par conséquent les deux suites servent de pivot dans le poème *Oiseaux*, car ils montrent le mouvement depuis la réflexion jusqu'à l'action, de l'inspiration à la création, de la tradition à son renouveau, et du sommeil à l'éveil.

Saint-John Perse commence la suite VII par des points de suspension : une technique déjà utilisée entre les suites II et III, servant (là comme ici) à relier les deux parties. La boussole interne de l'oiseau guide son activité, qui exige la dépense de vastes quantités d'énergie tous les jours. On sait que l'oiseau mange chaque jour à peu près son poids en nourriture - si l'homme faisait pareil, il lui faudrait manger environs 60 kilos de pomme de terre par jour! Et cependant l'oiseau continue de pouvoir voler, grâce à son métabolisme exceptionnel qui transforme rapidement ces nourritures terrestres en énergie : *sa grâce est dans la combustion. Rien là de symbolique : simple fait biologique* (suite I). Le poète a raison d'évoquer la grâce de l'animal, soulignant ainsi sa beauté lors du vol, aussi bien que la merveille de son métabolisme spécial. Le mouvement de l'oiseau, caractérisé par le vol, exige, sinon beaucoup d'effort, du moins beaucoup d'énergie, de *combustion* calorifique. Pour l'oiseau, l'être se sent telle une énergie lumineuse à laquelle il se joint, comme la photosynthèse des plantes. La *fixité du vol* et l'antinomie éléatique évoquée au cours de la suite VI n'est pas qu'un simple laconisme : tout comme il faut peu de mouvement pour propulser l'oiseau qui s'élance, on peut figurer aussi l'oiseau au moyen d'une image laconique ou succincte. Mais il ne faut pas y voir un objet immobile : l'oiseau de Braque n'est pas comme un fossile dans l'ambre ou la houille. Au contraire, celui-ci *vit, il vogue, se consume*, tout en pensant à l'être, et en gardant son esprit dans l'être (*concentration sur l'être et constance dans l'être*). Voilà pourquoi, après avoir examiné le statut ontologique de l'oiseau dans la suite VI, Saint-John Perse accentuera, dans les suites VII et VIII, la mobilité de l'oiseau.

Au début du poème, Saint-John Perse décrit le chant de l'oiseau comme un *cri de guerre sainte*, et dans la suite IV, il évoque l'oiseau dans son rôle de prédateur. Or le poète suscite dans la suite VII certains casques militaires (de l'Antiquité ou du temps moderne) qui portent une plume au sommet (*l'être de plume et de conquête*) ; et le vocabulaire belliqueux revient quelques phrases plus tard lorsqu'on apprend de l'oiseau que *son aventure est aventure de guerre, sa patience « vertu » au sens antique du mot*. En répétant le mot *aventure*, le poète y attire l'attention, et il faut y voir non seulement son sens moderne d'événements imprévus, mais aussi le sens antique : le destin ; car cet avenir sera guerrier. Le poète nous indique dans une lettre à Stravinski comment il faut comprendre une telle violence : *La création artistique n'est point faite [...] pour le délassement du guerrier. Elle est la guerre même.* (OC, 1083). Or Saint-John Perse a étudié et vécu la guerre en profondeur, ayant été dans le gouvernement français de 1914 à 1918, et jusqu'en 1940, quand il fut renvoyé de son poste par les nazis. Il fut donc guerrier : non physique, en tant que soldat, mais gouvernemental, intellectuel. Le poète connut trop bien la guerre, et sa place dans ce poème ne doit pas nous choquer ; d'ailleurs les traditions humanistes - poétiques et picturales - abondent en oeuvres rapportant à la guerre et aux guerriers. C'est pourquoi il faut donc comprendre les références à la guerre avant tout comme la conquête poétique : le vol de

l'oiseau et sa quête vers l'espace (sa conquête de l'étendu) constituent une expression particulière de la création artistique. Ainsi Saint-John Perse transforme-t-il sainement ces expériences douloureuses dans une expression esthétique et poétique.

Saint-John Perse avait déjà remarqué le rapport étroit entre les oiseaux et les faits de guerre. En 1959 Pierre Guerre rapporta ces bribes de conversation avec le poète.

Enfin après avoir évoqué le petit temple taoïste, sur un monticule à deux jours de cheval au nord-ouest de Pékin, où fut écrit Anabase, Saint-John Perse me surprit tout à coup par un large commentaire sur les rapports des hommes de violence ou d'action, ou de vastes puissances politiques, avec les plus petits oiseaux. Alexandre, le rude Macédonien, partant en guerre avec des oiseaux d'orfèvrerie dans une cage ; Charlemagne avec un étourneau vivant ; Gengis Kahn contemplant, au bord du désert, un bel arbre plein de nids d'oiselets qu'il fera emporter doucement, avec sa motte, sur un chariot, pour ne pas troubler la gent ailée ; Tamerlan, dans les dernières années de sa vie, s'abîmant de tristesse devant ses grands volières démontables ; les Gaulois, voués à l'alouette et non pas à l'aigle ; le général Junot, duc d'Abrantès, ordonnant une charge de cavalerie contre les rossignols de son parc de gouverneur d'Illyrie, et plus tard, en pleine folie, se jetant finalement d'une fenêtre de son château de France, pour s'envoler comme un oiseau ; enfin ce « tueur » américain célèbre², détenu à vie dans un pénitencier de Californie, en rade de San Francisco, qui écrit aujourd'hui, patiemment, et comme tendrement, un livre de réelle autorité sur les passereaux d'Amérique...

(OC, p. 1339-40)

Evidemment, le poète n'imaginait pas les oiseaux comme un simple symbole de paix ; le peintre Braque non plus, car il n'a pas d'image dans son oeuvre qui porte un sens aussi ouvertement politique que la colombe de Picasso, par exemple. Ce n'est pas que la colombe qui représente la paix, mais tous les oiseaux ensemble, lesquels signifient à *la fois* la guerre *et* la paix. Les oiseaux de Saint-John Perse, symboles visibles de ce que l'homme possède de plus intérieur - son esprit - portent, comme l'esprit, deux visages, tel un Janus : la guerre et la paix ou, si on préfère, la confusion et la clarté, l'ignorance et la sagesse. Ce contexte guerrier nous aide à attribuer un sens juste à la suite de la phrase, car divers sens antiques du mot *vertu* pourraient s'appliquer. La *patience* de l'oiseau et sa constance dans la *guerre* (ou la découverte de l'espace poétique) auraient donc trait à une *excellence* selon Aristote (*Ethique à Nicomaque*, II,5), une *qualité transcendante* selon Platon, ou bien le *mérite de l'homme* dans la tradition latine.

Les troisième et quatrième séquences de la septième suite suggèrent bien des images de la violence et de la guerre (une entreprise exigeant l'ascétisme). Le poète rassemble plusieurs images guerrières ici : *l'être de plume et de conquête, rassemblé ses lignes de forces, lui tranche les patte, y laisser l'aile et l'aileron* (qui est comme l'emblème d'un drapeau de famille ou de régiment). Mais c'est peut-être la dernière séquence de la suite qui le résume le mieux, car *une poésie d'action* est une poésie ou un chant, voire une chanson de gestes.

L'on comprend mieux pourquoi Saint-John Perse a commencé *Oiseaux* en qualifiant ceux-ci comme *le plus ardent à vivre*, et ensuite comme *le plus avide d'être*. L'oiseau incorpore ce paradoxe (comme les sophismes éléatiques auxquels le poète a fait référence au cours de la suite VI) qui vit dans la durée, mais qui quête comme un guerrier afin d'atteindre l'être éternel. L'oiseau vit dans la *durée* et dans *l'étendue* (suivant ainsi la terminologie bien connue de Bergson) ; mais de par sa quête vers le *temps et l'espace*, par la force de ses aspirations à outrepasser ses bornes habituelles, l'oiseau participe *déjà* dans la transcendance, assimilant *déjà* le résultat future dans son activité présente. Telle est sa fonction, telle son importance pour l'homme, qui voit en lui

² C'est le *Birdman of Alcatraz*, au sujet de qui on a tiré un film avec Burt Lancaster.

comme une manifestation de son propre destin (*aventure*). On voit donc que l'oiseau vit sur deux versants à la fois - sur les plans de l'immanence et de la transcendance ; et c'est ainsi qu'il sert de guide pour l'homme, et de modèle pour le poète et le peintre.

Saint-John Perse lui aussi vécut toujours sur au moins deux versants : diplomate/poète ; américain/leuropéen ; vers/prose. Il soumit son oeuvre à des exigences pareilles, car il chercha constamment à élever sa poésie hors de la durée et de l'étendu.

Mon œuvre tout entière, de récréation, a toujours évolué hors du lieu et du temps : aussi allusive et mémorable qu'elle soit pour moi dans ses incarnations, elle 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. A cet égard, la deuxième partie de mon oeuvre publiée ne tend pas moins que la première aux transpositions, stylisations et créations du plan absolu [...].

(OC, p. 562)

Comment se situer *hors du lieu et du temps* ? Comment y naviguer ? Telles sont les questions abordées maintenant par le poète, car dans la huitième suite, Saint-John Perse approfondit certains thèmes déjà annoncés, tout en précisant le rapport entre l'oiseau et sa conception de la poésie : celle-ci offre un équilibre entre la raison et l'intuition, entre la pensée disciplinée et le songe. Cet équilibre précède, mais aussi s'incorpore dans, l'oeuvre d'art elle-même.

Les oiseaux sont *pour l'action, armés comme les filles de l'esprit*. Enigmatique, cette tournure évoque peut-être les neuf Muses ; mais la *fille de l'esprit* la mieux connue est certes la déesse grecque Athéna, qui naquit armée de la tête de son père Zeus (telle une pensée ou une *fille de l'esprit*). En s'élançant, elle poussa un cri de guerre (voir suite I, *un cri de guerre sainte*) dont retentirent le ciel et la terre. La déesse confirme ici un des sens de la suite dont on vient de parler, à savoir l'aspect guerrier des oiseaux ; mais Athéna symbolise aussi la raison et l'activité intellectuelle de l'esprit : le soutien qu'elle donne, par exemple, à Ulysse et à Héraclès symbolise l'aide apportée par l'intelligence à la valeur personnelle (la « *vertu* ») chez l'un, et à la force brutale chez l'autre. Enfin Athéna préside aux arts et à la littérature, où elle tend à supplanter même les Muses ; toutefois les affinités d'Athéna sont plus du côté de la philosophie que de la poésie ou de la musique, lesquelles sont les domaines de son demi-frère Apollon (dont Saint-John Perse invoque l'oiseau-symbole - le milan - dès la phrase liminaire du poème³). Le casque (l'un des attributs traditionnels d'Athéna) et son animal favori (la chouette⁴) figurent également dans ce poème. En bref, un grand ensemble d'éléments dans le poème font référence à la déesse grecque, et c'est enfin par une périphrase qui la désigne que Saint-John Perse nous offre enfin un nom propre reliant ce faisceau d'images et d'épithètes. La présence d'Athéna souligne d'une part le côté actif et guerrier (parfois même carnivore) des oiseaux, et d'autre part les connotations

³ *Quantum non milvus oberret.* (...Plus que ne couvre le vol d'un milan.), Aulus Persius Flaccus, *Sat. IV,5, 26.*) (O.C., p. 407).

⁴ L'association de la chouette avec la déesse grecque était fréquente chez notre poète. Voir par exemple la lettre du poète à Ms. H. T. Curtiss du 27 juillet 1957 : « Que vous dire d'autre de cet écart nouveau, à bout de presque, et de France ? Soirées étrangement silencieuses, et pas une bête encore auprès de moi. Au loin seulement la petite chouette de Pallas. » (O.C., p. 1057) Voir aussi O.C., p. 924, « la petite chouette d'Athènes », et p. 1342, la « chouette de Pallas ».

scientifiques et philosophiques souvent attribuées aux oiseaux (incluses dans le texte par le savoir détaillé de ce *naturaliste manqué*⁵ que fut le poète).

Cependant, la phrase qui suit immédiatement complimente et équilibre la précédente. Par une anaphore (en l'occurrence, *les voici pour*), le poète évoque tout de suite cette complémentarité, car les oiseaux sont aussi *pour la transe et l'avant-crédation*. Athéna fut aussi la déesse de la paix, et elle se trouve ainsi parfaitement représentative de cet aspect capital des oiseaux du poème. La paix est aussi une qualité souvent nécessaire à la transe et au songe ; mais la transe dont il s'agit ici doit être celle qui précède la création artistique : l'inspiration poétique si nécessaire (selon certains) à la création de l'oeuvre d'art. On comprend souvent la transe comme un état psychosomatique où l'esprit d'un autre remplace l'esprit du *médium*. Dans le chamanisme (un sujet qui intéressait fort Saint-John Perse ; voir son poème *Vents*), une divinité peut même habiter le corps d'un médium. Ceci est le même phénomène exposé par Platon dans son *Ion*, où il explique que le vrai poète, pour écrire d'excellents vers, doit être carrément fou ou hors de lui-même (il s'agit de la *mania*, souvent appelé plus tard le *furor pœticus*) ; le poète serait habité (temporairement) par la divinité, et il constituerait ainsi le dernier maillon dans la chaîne qui relie les dieux et les hommes.

Or voici qu'en peu de mots Saint-John Perse a esquissé l'une des questions la plus discutée sur l'origine de l'oeuvre d'art : vient-elle de la discipline de l'esprit et de la raison (dont Athéna serait ici le symbole), ou vient-elle de l'inspiration ou *la transe*, c'est-à-dire surgit-elle puissamment de l'inconscient? Quoi que beaucoup d'écrivains et d'artistes aient pris parti pour l'un ou l'autre camp, un tel débat ne peut jamais se résoudre sinon par la coopération ou la synthèse des deux éléments, Dans une lettre à Claudel (du 1^{er} août 1949), notre poète s'explique ainsi :

Est-il besoin de vous dire jusqu'à quel point m'éceure toute philosophie « existentialiste » - autant qu'en art toute esthétique « naturaliste » ?

Le plus triste pour moi, d'une telle condition, est qu'elle se veuille toujours consciente. Haine en toutes choses de l'abandon ! L'art même, n'est à mon sens, qu'inceste entre l'instinct et la volonté. (Le Poète, pendant des siècles en France, n'a été qu'un cavalier sans monture ; il a voulu un jour n'être que la bête sans cavalier. Il serait temps de concilier irrationnel et rationnel.)

(OC, p. 1017)

La production et la compréhension de l'oeuvre d'art exigent à la fois l'érudition et l'imagination ; ou, si l'on préfère, l'intelligence et l'intuition. L'image traditionnelle du chevalier de la raison qui maîtrise le cheval de l'irrationnel sert au poète de véhicule pour expliquer sa pensée *païenne* ou *pré-chrétienne* (mieux vaudrait parler, avec Albert Henry, de la philosophie *œcuménique* de Saint-John Perse) au grand poète chrétien, Claudel. Notre poète donne dans ce passage l'essence de sa conception de la poésie : une vision intégrale de l'être humain et du monde qu'il peuple. Saint-John Perse propose une poétique et fournit une poésie incorporant harmonieusement le plus d'éléments possibles du micro- et du macrocosme. L'intégration de l'inconscient dans le conscient préconise l'identité du monde interne (*spirituel*) avec le monde externe. Sans doute le poète pense-t-il à une telle unité lorsqu'il mentionne [s]a *magie tibétaine*

⁵ La tournure est du poète lui-même : « Votre petite longue-vue de poche, qui m'avait ravi d'abord comme un précieux jouet pour l'esprit, s'est révélée, en plein nature, d'une étonnante précision et ne quitte plus maintenant ma poche ; elle flatte en moi la pire nostalgie : celle d'un naturaliste manqué » (O.C., p. 934). Pour l'aspect scientifique du poème, voir les suites I à III, et mon commentaire là-dessus, dans « *Oiseaux* de Saint-John Perse : Un Art poétique » (*French Forum* 22 mars [Fall, 1997], p. 279-302).

(OC, p. 910), car l'intégration de l'intérieur et de l'extérieur reste au coeur de sa pensée philosophique et esthétique. Il l'explique dans ces termes dans une lettre du 12 décembre 1955 :

C'est que dans la création poétique telle que je puis la concevoir, la fonction même du poète est d'intégrer la chose qu'il évoque ou de s'y intégrer, s'identifiant à cette chose jusqu'à la devenir lui-même et s'y confondre : la vivant, la mimant, l'incarnant, en un mot, ou se l'appropriant, toujours très activement, jusque dans son mouvement propre et sa substance propre. D'où la nécessité de croître et de s'étendre quand le poème est vent, quand le poème est mer - comme la nécessité serait au contraire de l'extrême brièveté si le poème était la foudre, était l'éclair, était la glaive.

(OC, p. 921).

L'unité de l'inconscient et du conscient, ou bien du mot avec la chose, donne un sens magique à l'univers persien. Ces oiseaux fonctionnent *comme les mots* : des *noyaux de force et d'action, foyers d'éclairs et d'émissions, portant au loin l'initiative et la prémonition*, mais qui *perdent, comme les mots, leurs sens à la limite de la félicité*. Appuyée sur la référentialité des mots et de la raison scientifique, la poésie de Saint- John Perse se situe au-delà du sens scientifique de ceux-ci, et du fonctionnement rationnel de l'esprit : telle est la dualité effilée que représentent les oiseaux du poème et les lithographies de Braque.

Mais on peut sonder plus loin le sens de cette suite, qui clarifie en plus le mot *songe*. C'est par *l'augure et l'aruspice* que les oiseaux eurent part à la *conquête* ou à la création poétique. Selon la mythologie, Parnassos, héros de la montagne Parnassus (résidence des Muses et donc *source* ou origine mythologique de la poésie) inventa la divination par oiseau. On voit par là la liaison considérable entre les oiseaux et les arts : le poète (résidant de Parnassus) sait lire les manifestations aviaires - c'est une sorte de mage : un *vates* ou un chaman. Le poète, tel le *sourcier et [le] géomancien*, annonce ou explique par les oiseaux des choses ou des faits *nocturnes* (obscur : difficiles à voir et à comprendre) qui nous resteraient autrement inconnus ou incomprises. Le poète renchérit cette lecture lorsqu'il explique le rôle médiumnique ou chamanesque de l'oiseau en répondant aux questions posées par son traducteur allemand. Il explique ainsi la phrase *Au soir d'antiques civilisations, c'est un oiseau de bois, les bras en croix saisis par l'officiant, qui tient le rôle du scribe dans l'écriture médiumnique, comme aux mains du sourcier ou du géomancien* (VII) :

Il s'agit de l'oiseau de bois rituel utilisé pour la divination écrite dans le spiritisme asiatique : figuration stylisée en forme de simple croix, munie d'un bec à angle droit, et dont les deux branches en bras ouverts sont tenus à leurs extrémités par les mains d'un officiant (un peu comme la "baguette de sourcier") au dessus d'un plateau de sable fin, de farine ou de talc, où s'abaisse (dans la transe empruntée du médium) le bec perpendiculaire pour tracer les caractères idéographiques de la phrase épelée.⁶

Ces oiseaux s'expriment selon *la logique du songe* : les profondeurs opaques de l'esprit éclaircies par le truchement qu'est le médium. Ainsi comprend-on aussi le *songe clair*, une expression représentant tantôt un songe *clairvoyant* (qui prévoit le futur), tantôt un rêve *lucide* (garder la conscience de l'état de veille tout en continuant de rêver).

Le rêve lucide appartient au domaine spécialisé des chamans. Le mot *yoga* signifie, d'une part, la *fusion* ; c'est le processus par lequel se fait la réintégration de la conscience inférieure dans la plus haute et plus puissante conscience de l'homme. D'autre part, *yoga* signifie l'union entre la personnalité intellectuelle (les forces conscientes) et les forces subconscientes et inconscientes de l'homme. *Le Yoga du Rêve* ou du corps onirique est une pratique ésotérique des

⁶ Friedhelm Kemp, « Annotations de Saint-John Perse ». *Cahiers Saint-John Perse*, n° 6 (1985), p. 121.

plus avancées, où il s'agit de voir (au moment même du rêve !) ce qui survient dans le rêve comme un symbole de l'inconscient, d'essayer d'en comprendre le sens, et ensuite de l'intégrer dans son état psychique de l'état de veille. Ceci est déjà assez difficile avec des rêves *agréables*, mais comment se démêler avec un rêve qui fait peur? Voilà un peu le contexte du yoga du rêve, assurément connu à (mais sans doute pas pratiqué par) quelqu'un ayant lu la vie du saint tibétain Milarépa (à savoir : et Saint-John Perse et Braque, qui l'a connue, sans doute, par Jean Paulhan). La *logique du songe* s'y exerce, mais le rêveur lucide tente de diriger et de contrôler son état mental face aux objets et aux péripéties librement survenus dans l'état onirique ; on ne contrôle pas ce qui survient, mais on cherche à l'utiliser pour atteindre une plus grande intégration du sub- et de l'inconscient dans son monde psychique. On peut voir le rêve lucide comme l'extrapolation de l'image maîtresse du poème (l'aube), car une telle expérience représente la lumière de la lucidité au coeur de la nuit inconsciente. Le *songe* ou le *rêve clair* (tel que l'on vient de l'expliquer) résume bien les parts du conscient et de l'inconscient de la création artistique comme Saint-John Perse l'exprime dans *Oiseaux*.

Dans les séquences deux et trois de cette suite, le poète rend explicite le rapport entre les oiseaux et les éléments constitutifs de la poésie, les mots. Dans la deuxième séquence, le poète évoque le panorama d'un *texte immense en voie toujours de formation*, qui incorpore tout aussi bien la raison et la discipline (la science de la métrique) que la *charge magique* des mots ; ceux-ci émettent leurs sens dans tous les sens, expulsés comme des éclairs et transportant au loin la prémonition divinatoire annoncée par les oiseaux. Ils fournissent la magie créée lors du rite initiatique (l'"*initiative*", *d'initier*) qu'est la poésie. Au cours de la troisième séquence, le poète compare l'espace du ciel à *une page blanche aux marges infinies* (une image reformulée du septième chant, où l'oiseau *n'est point filigrane dans la feuille du jour*, et qui reviendra dans le chant XI en parlant du *vélin d'une aube*). Les oiseaux se portent comme autant de *quantités syllabiques* qui s'inscrivent sur la feuille du jour. Vu ainsi, l'espace des oiseaux se compare à une grande *incantation*, c'est-à-dire un lieu où l'on emploie de paroles magiques - non pour jeter un sortilège, mais afin d'affirmer l'identité du mot et de la chose même : car le mot *oiseau* se trouve *à même la sève et la substance originale*. Les oiseaux de Saint-John Perse et de Georges Braque fonctionnent comme des intermédiaires spéciaux entre l'homme et ce qui le transcende. Tels autant de mots magiques (*des noyaux de force et d'action*), ou les vocables purs et bénis d'un montra ou d'une prière, les oiseaux bénissent l'espace dans lequel on les voit, ou on les profère.

Saint-John Perse le dit et le répète dans cette suite : les oiseaux sont *comme les mots*, car les uns et les autres obéissent aux mêmes lois de création et de développement, de syntagme et d'affinité. Les oiseaux circulent comme *dans la plus grande strophe errante que l'on ait vue jamais se dérouler au monde*. On doit comprendre le mot *strophe* de deux façons. D'abord le sens évident : comme une unité indépendante de vers poétiques, ayant un sens et une forme propres. Mais l'on sait aussi que Saint-John Perse se servit de ce mot dans *Amers* dans son sens étymologique : dans le drame antique, la *strophe* fut *l'évolution du chœur autour de l'autel* (OC, p. 571). Le sens antique de *strophe* implique ici que les oiseaux dans leurs migrations profèrent autant de louanges à la nature, et ce rappel textuel *d'Amers* se complète par la phrase (dans la séquence suivante) *l'océan céleste* ; de telles images abordent une vision cosmique tout à fait typique du poète.

Dans l'avant-dernière séquence, le poète émet le souhait que les oiseaux *tendent jusqu'à nous* [...] *cet arc immense d'ailes peintes*. La structure grammaticale de la phrase et la multiplicité

de sens offerts par les mots rendent le sens précis de cette séquence difficile à cerner. D'abord cet arc est-il celui de la suite V (*l'arc et la flèche du vol*), qui fait voler la flèche éléatique (ontologique) ? En réactivant la question, elliptiquement examinée dans la suite V, des valeurs *relatives* et *absolues*, de l'immanence et de la transcendance, le poète souhaiterait voir arriver jusqu'à nous *l'absolu*, car celui-ci nous *assiste*, et il *porter[a] tout l'honneur* parmi nous. Si par contre cet arc représente la forme des oiseaux qui volent ensemble dans leur *strophe* migratoire, il s'agit vraisemblablement d'ailes peintes (sur le tableau par le peintre, naturellement colorées selon l'espèce). Toutefois il y a un mot ayant un sens supplémentaire dans la peinture : *cerner* veut dire d'abord entourer une figure par un trait (bleu ou noir, par exemple⁷) ; mais le *cerne* est aussi une auréole dénotant la nature divine d'un individu (l'oiseau a un *nimbe du surnaturel*, suite V).

La dernière séquence de la suite affirme de nouveau la réalité des oiseaux, capables de s'envoler sans le moindre problème, alors que l'être humain, pesant et lourd, reste atterri comme s'il portait une meule autour du cou. Les mêmes observations s'appliquent aux oiseaux de Braque, tout aussi sujets aux lois du devenir qu'*une particule rocheuse dans la géologie de Cézanne*. Ces lois - de la croissance et de la diminution, de la stabilité et de la mobilité, de la durée et de l'étendu - s'appliquent également aux oeuvres des deux grands peintres. L'oiseau ne peut s'échapper de *la fatalité terrestre* (la gravitation), pas plus qu'une roche peinte de Cézanne. Mais le fil invisible au bout duquel se trouve l'oiseau de Braque vient non d'en haut (comme pour une marionnette) mais d'en bas, tel un cerf-volant (la gravitation terrestre). Le poète transpose cette image dans la suite suivante (*Il tient, de haut, le fil de notre veille*), où l'oiseau aide l'homme en dormant à s'échapper du poids lourds de son corps.

Les suites VII et VIII décrivent et discutent l'inspiration, laquelle constitue le premier pas vers la création artistique, celle-ci étant le sujet des suites suivantes. Saint- John Perse n'écrit pas dans *Oiseaux* de texte théorique, ni un traité où il s'agirait d'énoncer clairement ses idées. Il y formule des images riches et suggestives, et exprime des idées qui approfondissent ou éclairent ces images. La suite VIII constitue un des *noyaux de force et d'action* d'*Oiseaux*, car le poète y élabore sa poétique, au coeur même de son poème sur la création artistique. Dans un langage rythmé et imagé, il donne libre cours à sa pensée esthétique en décrivant la naissance ou l'origine de l'oeuvre artistique (*la transe et l'avant-crétion*) que représente l'envolée de l'oiseau. Le vol est à l'oiseau ce que le surgissement de l'inconscient est à la composition formelle (en images, en mots). Il donne de l'élan et de l'envergure à une forme autrement régulière et transforme, comme par *magie*, l'ordinaire en extraordinaire.

Andrew Small
University of Houston

⁷ On voit cette technique employée plusieurs fois dans les lithographies et aussi sur la couverture, de *L'Ordre des oiseaux*