

## ***Oiseaux* de Saint-John Perse L'être, la plume et la navette**

**Guy Auroux**  
guy-auroux@numericable.fr

Jusqu'à la publication d'*Amers*, en 1957, Saint-John Perse avait essentiellement célébré sur un mode lyrique et épique le cosmos, les grands espaces, les phénomènes naturels, et campé quelques figures de héros mythiques à la mesure de ce monde dilaté. La première question que pose le recueil *Oiseaux* est donc celle de son objet inhabituel.

S'agit-il des oiseaux des ornithologues – dont Perse faisait grand cas –, de ceux qui accompagnent sa rêverie cosmique tout au long de son œuvre, ou de bien autre chose, en l'occurrence, des toiles que Braque peignait depuis plus de dix ans dans la série des *Ateliers*, ainsi que des lithographies qu'il produisait depuis 1958 ? A vrai dire, avant le recueil que nous avons entre les mains, publié chez Gallimard en 1963, une édition originale sur grand papier était parue, accompagnée d'eaux-fortes de Braque ; cette publication, le catalogue de l'exposition *Les oiseaux et l'œuvre de Saint-John Perse*, qui eut lieu à Aix-en-Provence en 1976 pour l'inauguration de la Fondation, en a relaté les circonstances, le poète prétendant avoir conçu ses poèmes antérieurement à la réception de la suite des dix gravures, même s'il concède les avoir ensuite enrichis de références à l'œuvre du peintre, lequel ajoutait deux nouvelles eaux-fortes, avant l'exposition de leur œuvre croisée à la Bibliothèque Nationale. Quoi qu'il en soit de cette genèse, le lecteur actuel de la Pléiade (voulu par le poète et conçu par lui) n'a plus les images pour le guider, n'étant informé de la relation à Braque que par une note discrète sur la page de titre (1133), de sorte que, à l'orée du recueil, il ne sait rien de sa teneur.

Une lecture naïve nous conduira donc d'abord à nous interroger sur l'oiseau dont il est question : s'agit-il de la réalité du monde naturel ou de la peinture de Braque ? Si l'objet visé n'est pas unique, mais double, quels liens se tissent alors entre ces référents aux statuts si distincts ? De quel monde dessinent-ils les contours ? Et finalement, si l'oiseau de Braque intéresse le poète, n'est-il pas l'occasion sinon le prétexte, au terme d'une œuvre de plus d'un demi-siècle, de faire retour sur les voies de la création ? Quelle fonction de révélateur une œuvre picturale ou graphique vient-elle jouer sur la scène de cette poésie altière, jusqu'ici peu encline à la réflexivité ? Quel art poétique permet-elle de mettre en évidence ? Et l'écriture de ces poèmes correspond-elle vraiment à l'ambition affichée ?

### **Oiseaux, « princes de l'ubiquité »**

Revenons d'abord sur l'élection de l'oiseau comme thème : de quel oiseau nous parlent ces treize poèmes ? Quelle structure sous-tend cette suite, et que nous invite-t-elle à déceler comme véritable enjeu du recueil ?

### ***Éloges : « Pour fêter des oiseaux »***

Le choix d'un titre sans article ni syntagme semble renvoyer au sens premier du mot, *l'animal*, et à un emploi indéfini (*quelques, certains*). Cet horizon d'attente est conforté par les deux premiers chants, qu'on pourrait en un sens rattacher au genre épédiclique de l'hymne ou de l'éloge et qui pourraient eux seuls s'intituler « Pour fêter des oiseaux », comme le faisait déjà un poème de jeunesse de 1907, rebaptisé *Cohorte* dans la Pléiade. Les deux textes liminaires célèbrent l'animal réel pris pour objet de rêverie, et le chant II recourt à la terminologie des naturalistes anciens et aux données de la science. Animal donné pour réel,

et perçu par un navigateur, comme Perse l'avait été lui-même : « Un homme en mer, flairant midi, lève la tête à cet esclandre : une mouette blanche ouverte sur le ciel [...] » (I).

Les indices textuels de l'éloge, nous n'en relèverons que deux : l'invocation lyrique à l'oiseau ou au rêve de création qui l'accompagne (« Aile falquée du songe, vous nous retrouverez ce soir sur d'autres rives !... », I) ; l'exclamation laudative : « Ascétisme du vol ! » (I), « 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 ! » (V), « Heureux, ah ! qu'ils tendent jusqu'à nous, d'un bord à l'autre de l'océan céleste [...] ! » (VIII) ou encore cet incipit du chant X, où l'exclamatif est suivi de points de suspension qui semblent en prolonger l'émotion, comme un point d'orgue : « Gratitude du vol !... ».

Les vertus qu'exalte cet éloge sont multiples, c'est d'abord l'ubiquité ; le vol suscite la rêverie du poète parce qu'il permet de parcourir les espaces illimités du ciel, des océans, qu'il conduit « sur d'autres rives »(I), et qu'il semble se jouer des lois du temps par son trajet entre les méridiens et sa course avec le soleil : « Dans l'espace et le temps qu'il couve d'un même vol, son hérésie est celle d'une seule estivation » ; ce rêve icarien fait de l'oiseau une puissance tutélaire de l'homme (I) et son devancier, celui qui nous précède à l'aube, dont il serait le prophète (XIII). La seconde vertu, c'est la forme parfaitement fonctionnelle, qui alimente une rêverie d'enfant devant une table d'anatomie : « L'étudiant, ou l'enfant trop curieux, qui avait une fois disséqué un oiseau, gardait longtemps mémoire de sa conformation nautique ; de son aisance en tout à mimer le navire [...] » (II). Aptitude donc à se fondre dans l'espace pour mieux le traverser. Est enfin vantée la vivacité du chasseur, tant par l'acuité de son œil, que par le plongeon soudain de l'animal sur sa proie (IV) : on devine que sont en jeu le dynamisme, le pouvoir du guerrier ou du prédateur, et l'art de voir, de saisir d'un coup d'œil l'objet du désir.

Mais cet hommage rendu à l'animal qui caractérise l'ouverture et la clôture du recueil et qui était peut-être le vecteur de l'œuvre originelle, est-il le véritable sujet de la version définitive ? Le référent ne va-t-il pas à se brouiller ?

### ***Le poète, prince de l'ambiguïté***

Dès le chant III, le propos s'oriente clairement vers l'oiseau peint par Braque, grâce à une transition : « Toutes choses connues du peintre ». Mais dans le quatrième, le référent redevient problématique : on semble revenir à l'oiseau réel, dans ses catégories diverses (« prédateurs ou pêcheurs ») et ses compétences de chasseur, quand un parallèle avec le peintre introduit le travail de transposition picturale comme le thème du poème ; les chants V à IX et XI-XII, évoquent ensuite « l'oiseau de Braque », tour à tour arc et flèche (V), navire jeté à la mer ou aiguille de boussole (VI), feu et guerre (VII), vol qui se joue de l'espace et du temps (IX), unité, fusion et ensemencement (XI), archétype qui synthétise les données empiriques et qui nous invite au songe (XII) ; mais le lecteur du chant X hésite à nouveau, l'espace semblant renvoyer à l'oiseau réel : « ce gauchissement de l'aile *qu'on voit*, au fond des nuits australes, dans l'armature défaillante de la Croix du Sud... » ; il est même question du silence, et ces notations sonores contribuent puissamment, comme le déictique spatial, à accréditer l'idée d'une scène vue ou remémorée : « Longue jouissance et long mutisme... Nul sifflement, *là-haut*, de frondes ni de faux », avant l'avènement d'une rêverie sur l'origine, inscrite en une temporalité mythique : « Ils naviguaient déjà tous feux éteints, quand descendit sur eux la surdité des dieux... ».

Or, voici que la première phrase du poème suivant rompt cette impression, tout en rappelant une taxinomie de naturaliste qui ne doit pourtant rien à la peinture : « Tels sont les oiseaux de Braque, qu'ils soient de steppe ou bien de mer, d'espèce côtière ou pélagienne »(XI). Il était donc encore question de toiles ou d'eaux-fortes ! Mais

il faut avoir vu des lithographies ou des peintures de Braque ou lu leurs titres pour comprendre cette énigmatique image du « gauchissement de l'aile », comme renvoyant à ce décentrement, à cette dissymétrie dynamique élus par le peintre peut-être pour nous faire ressentir la tension qu'implique le vol, défi à la pesanteur, de même que « l'aile falquée » évoque ces faux noirs que découpent les eaux-fortes sur la page blanche.

Pareilles incertitudes, qui résultent peut-être de la genèse du recueil, mais plus sûrement d'une volonté de polysémie et d'ambiguïté, invitent à tenter de mettre à jour son mouvement pour mieux cerner son propos et son enjeu.

### ***Le mouvement et le propos du recueil : du réel à sa recreation par l'art***

Le premier poème évoque donc l'oiseau dans l'espace « réel » ou donné pour tel (I), ce que confirme l'examen du vocabulaire scientifique, prétexte à une rêverie sur la morphologie, c'est-à-dire à une première forme de représentation, celle de la science, telle peut-être que l'enfant de la Guadeloupe a pu l'entrevoir dans de vieux ouvrages (II). Le troisième amorce la méditation sur l'oiseau peint (III), avant que le quatrième ne confronte réalité et peinture (IV) ; la peinture de Braque fait l'objet des poèmes V à VII, IX, XI et XII, après une digression sur l'image peinte comme *analogon* du poème (VIII), le dixième semble opérer un retour au référent réel avant de s'avérer reprendre de fait la méditation sur l'oiseau peint, et le dernier poème paraît boucler le recueil avec un retour aux relations essentielles entre l'homme et l'oiseau, dans le monde, mais sans qu'on sache avec certitude s'il n'est pas encore question de la peinture (XIII).

Ce mouvement sinueux du propos pourrait donc se résumer ainsi : le recueil part du réel pour aller vers sa représentation scientifique puis esthétique, picturale, en deux dimensions, sur la toile ou la feuille lithographique (III à VII), glisse de là à un autre lieu de transposition, l'espace du poème sur la page blanche (VIII), semble revenir à la réalité (X) pour mieux dire sa prise en compte sinon sa présence dans la représentation picturale qui ouvre sur l'espace intérieur du songe (X à XII).

Ce passage du monde à celui de la représentation situe l'enjeu du texte comme méditation sur l'art, sur la création et sa capacité à exprimer l'essence du réel, à le recréer – art de recreation du peintre surtout, mais aussi pouvoirs du poète -, sans que soit jamais rompu le lien entre le monde et l'art, puisque le dernier chant semble faire retour au réel, renouant ainsi avec le poème augural, mais en articulant création, homme et oiseau (XIII).

Si donc l'organisation de ce recueil conduit à le lire comme une méditation sur les ambitions et les pouvoirs de l'art, quelle poétique propose-t-il ?

### **Une poétique de l'être ou une poétique des correspondances ?**

Pour tenter de répondre à cette question, nous allons suivre les va-et-vient d'un référent à l'autre.

### ***L'oiseau réel et celui de Braque, la confrontation de la peinture et de son référent réel***

Soient le chant I, qui entonne un hymne aux oiseaux des airs, et le quatrième, dont l'incipit célèbre encore l'animal réel, avant que les paragraphes suivants ne le fassent du travail du peintre, (de sorte qu'il y a là un double effet de structure et de lecture).

Or, si l'on fait l'inventaire des attributs ou des qualités de l'oiseau dans le poème liminaire, qu'il s'agisse de vertus réelles ou de métaphores destinées à nourrir l'éloge, on est frappé de tous les retrouver dans le quatrième.

Ainsi, l'oiseau, réputé d'abord notre « consanguin » ou notre « commensal » (I), permet une alliance avec l'homme, qui deviendra dans le chant IV « la conjuration du peintre

et de l'oiseau ». L'ardeur (« le plus ardent à vivre ») et la « combustion » (I) préparent la « flamme » de l'oiseau vainqueur qui « se consume » et la « fulguration » du peintre (IV), tout comme la qualité du « migrateur » (I) rend compte, sur un autre plan, de la transposition qui « précipite » l'oiseau « sur la planche du peintre » (IV), ou encore comme « l'alternance » (I) prépare « la succession d'épreuves ou d'états » (IV). Le thème guerrier se retrouve et se développe : au « cri de guerre sainte » et à l'aile comparée d'abord à un « fléau » (I), repris dans le chant IV par le premier paragraphe consacré à l'art du prédateur « de grande seigneurie » qui fond sur sa proie, tel un « glaive », en une « vibration de faux », fait écho l'« assaut » du peintre devenu « ravisseur ». Il n'est pas jusqu'au motif de la courbure qui ne se retrouve : « sous la courbe du vol, la courbure même de la terre », ici (I), jeux de « courbure du cristallin », là (IV). Enfin, le thème sacré qui se déploie dans le poème d'ouverture (« Ascétisme du vol !... », « Sa grâce est dans la combustion ») pour culminer dans la comparaison d'une mouette blanche « ouverte sur le ciel » avec « la rose transparence d'une blancheur d'hostie » (I), se retrouve plus discrètement dans le chant IV où l'oiseau de proie devient « âme et déchirement d'âme » avant qu'une « succession d'épreuves » (qu'on peut entendre au sens technique *et* au sens spirituel) ne le conduise « vers une confession plénière, d'où monte enfin, dans la clarté, la nudité d'une évidence et le mystère d'une identité » ; ce passage, qui évoque l'épiphanie de l'être même de l'oiseau sur la planche lithographique, ne signifie pas une quelconque fusion de l'objet et de la divinité, mais bien plutôt celle de la représentation et de la présence de cet objet, l'oiseau, dans ce qu'il faudrait alors nommer une icône, comme le suggérait l'image de l'hostie (I).

La fusion de l'animal et du peintre, le poème nous invite d'ailleurs clairement à la voir, à travers un jeu de correspondances interne au chant IV, qui s'opère grâce à la figure de la chasse, celle de l'oiseau de proie qui « se confond à l'objet de sa prise », puis « la fulguration du peintre, ravisseur et ravi », qui lui aussi plonge « verticalement » sur son objet avant de le maîtriser latéralement ou circulairement sur l'espace de sa toile ou du papier. De la sorte, le peintre est à la fois un prédateur de la même race que l'oiseau, son frère en somme, son « consanguin », chasseur de l'objet qu'il traque sur sa toile après l'avoir lui aussi saisi par son coup d'œil conquérant, *et* la proie de cet objet fascinant qui le hante et le poursuit, l'aliène et l'obsède, mais aussi l'inspire, peut-être jusqu'à la jouissance : il est « ravi », à tous les sens du mot.

### ***Le poète et le peintre « assembleurs de saisons »***

Mais si la peinture se révèle capable d'incorporer son objet, l'oiseau, l'image ainsi produite devient à son tour, dans le chant VIII, une métaphore du poème sur la page blanche, et une nouvelle correspondance s'établit, non plus entre le réel et sa représentation picturale, mais entre deux formes de la représentation, ou de la célébration, vaudrait-il mieux dire.

Le vecteur de cette métamorphose de l'oiseau en poème est une métonymie ou une synecdoque apparue à la fin du poème précédent, celle de « l'être de plume », qui, par la polysémie du mot, en fait un être de culture autant que de nature et dont le dynamisme du vol devient « poésie d'action » (VII). A ce titre, et maintenant démultipliés, les *Oiseaux* de Braque se trouvent « armés comme filles de l'esprit », associés à « la transe et l'avant-crédation », comme au « songe clair ». La lente maturation de cette série est alors comparée à celle des fruits puis des mots, dont ils partagent « la charge magique : noyaux de force et d'action, foyers d'éclairs et d'émissions, portant au loin l'initiative et la prémonition ». Les images empruntées à la magie renvoient ici à une conception archaïque du poème, à ses origines religieuses et à sa vocation prophétique, telle que Perse l'a trouvée chez Pindare et que l'étymologie latine suggère, *avis* signifiant aussi *devin*, par métonymie. Ce thème du pouvoir d'anticiper, l'aptitude de l'oiseau migrateur à voler de nuit et à précéder l'aube dont il annonce la venue par son cri, l'avait déjà développé sur un plan réaliste dans les poèmes

liminaires ; il est ici repris sur un mode mythique, celui de la divination telle que la pratiquaient les prêtres romains, et telle que les mages romantiques avaient cru pouvoir lui redonner vie : « A l'aventure poétique ils eurent part jadis, avec l'augure et l'aruspice. Et les voici, vocables assujettis au même enchaînement, pour l'exercice au loin d'une divination nouvelle ».

Figures de l'inspiration poétique et du verbe prophétique, les oiseaux, qu'il s'agisse des oiseaux réels dans le ciel ou des empreintes sur la page lithographique, renvoient visuellement au poème sur « la page blanche aux marges infinies » (comme si le dynamisme de ces silhouettes traversant latéralement le champ suggérait l'illimitation de l'espace parcouru, au-delà des « marges » que le lithographe laisse autour de la zone d'impression). Plus loin, le poème évoque leur inscription « dans la plus large strophe errante que l'on ait vue jamais se dérouler au monde », sans que l'on sache s'il est question d'espace référentiel (le ciel infini, « d'un bord à l'autre de l'océan céleste »), du format exceptionnel de ces pages (le format lithographique 50x42) ou de la série avec l'ample respiration qu'elle génère dans le temps de la lecture ou du parcours (il était question un peu plus haut d'« enchaînement »).

Sur cet espace – le fond virtuellement illimité – se découpe la représentation de l'oiseau, avec sa forme presque orthogonale, géométrique, « schématique », dira le chant V, et avec ses proportions et son dynamisme qui suggèrent mesure et rythme : « Sur la page blanche [...] l'espace qu'ils mesurent n'est plus qu'incantation. Ils sont, comme le mètre, quantités syllabiques ». Les métaphores sont maintenant musicales : « nés d'une inflexion première pour la plus longue intonation... Ils sont, comme les mots, portés du rythme universel » (et la construction du participe invite à entendre presque *portées* de notes) ; « vocables assujettis au même enchaînement », comme le vers mallarméen, ils deviennent objets sonores dont la perfection musicale dissipe le sens : « ils perdent, comme les mots, leur sens à la limite de leur félicité ».

Poème, chant, musique, respiration cosmique, figure de l'inspiration poétique et appel à l'action, voilà donc ce que deviennent les oiseaux peints par Braque.

### ***Faut-il lire dans l'art poétique prêté à Braque, celui de Saint-John Perse lui-même ?***

Or, comment ne pas deviner le jeu d'écho entre les arts poétiques, celui de Braque, explicite, et celui du poète, qu'on devine en filigrane ?

Sans doute, une part des poèmes renvoie-t-elle aux peintures de la série des *Oiseaux* en ce qu'elle a de spécifique, et l'hommage se veut parfois fidèle au motif.

Ainsi sont soulignées « épreuves ou états » successifs des lithographies en leur « suite sérielle et dialectique » (IV), tout comme « la maturité d'un texte immense en voie toujours de formation » (VIII) qui peut fort bien caractériser la série des eaux-fortes comme celle des tableaux, échelonnée sur plusieurs années. La manière abrupte du peintre, sommaire, lapidaire, comme s'il peignait au couteau ou à la brosse, s'exprime dans le chant III : l'artiste « rapporte d'un trait, sur l'aplat de la toile, la somme vraie d'une mince tache de couleur. Tache frappée comme d'un sceau [...] ». S'il est à peine question de la pâte, elle est néanmoins suggérée par ce relief qu'elle forme sur la toile : « le peintre soustrait par arrachement [...] ce pur fragment d'espace fait matière, fait tactile, [...] », ou encore cet aveu : « l'oiseau soustrait à sa troisième dimension n'a pourtant garde d'oublier le volume [...] » (III), et si la métaphore géologique du « faciès » est introduite plus loin, sans doute avec une valeur temporelle, pour rendre compte des étapes successives d'une recherche, elle vaut aussi pour les strates, les couches que le peintre a posées les unes sur les autres et qui donnent à ces toiles une épaisseur, un relief, celui de la matière picturale, comme au papier lithographique l'empreinte de la presse et des passages (V) ; elles sont d'ailleurs rapprochées des rochers de

Cézanne, dans un texte ultérieur (VIII). Enfin, la ligne épurée des oiseaux peints qui se détachent sur un fond clair est rendue à maintes reprises, comme au chant V : « Une émouvante et longue méditation a retrouvé là l’immensité d’espace et d’heure où s’allonge l’oiseau nu, dans sa forme elliptique [...] », tandis qu’est valorisée l’image de « l’arc d’un bord à l’autre de l’océan céleste » (VIII, voir aussi V).

Mais si ces passages semblent se rapporter exclusivement à Braque, la plupart nous parlent davantage de Perse lui-même. Ainsi en va-t-il d’une série de références culturelles librement introduites, qui nous renvoient clairement à l’univers persien : comparaison de l’opération de l’artiste avec les techniques chamaniques des Eskimos pour la prière et la chasse (V) ; surgissement d’une figure sur le vide de l’espace qui appelle une autre association avec la méthode des peintres Song comme avec les coups de gongs de la Chine ancienne (IX). Le thème du Songe, déjà présent dans *Eloges*, est présent ici d’un bout à l’autre du recueil. Les mythes et légendes asiatiques qui peuplent *Anabase* resurgissent ici discrètement, tel ce Conquérant mongol qui, capturant un oiseau dans son nid, emportait par métonymie la terre et l’empire (III), tels ces cavaliers d’Asie centrale qui sèment au vent du désert (XI), tels ces « vieux pilotes de Chine et d’Arabie » (VI), ou encore d’obscures allusions au *Yin* et au *Yang* (XI) ou à la géomancie (VIII)<sup>1</sup>, et la figure du marin et de la boussole hante le recueil, comme celle du conquérant, des rois et des prophètes. Cette évocation du travail de Braque masque donc sans doute une méditation persienne sur la création, et tel sera bien le sens que nous devons donner à un troisième type de remarques, qui portent sur le principe même de la création du peintre, sur sa poétique.

L’essence de l’art de Braque tiendrait, selon Perse, à ce qu’il ne s’agirait pas d’une représentation, mais de la présence même de l’oiseau, de la vie même saisie au vol, capturée par l’artiste : « ni chiffre ni sceau, n’étant ni signe ni symbole, mais la chose même dans son fait et sa fatalité – chose vive, en tout cas, et prise au vif de son tissu natal » (III). La visée assignée à l’artiste n’est donc non pas de signifier le monde, de lui donner sens et signification, mais d’en capter l’élan vital, le dynamisme. Et c’est ce que le poète salue dans les peintures de Braque, avec cette tension de l’animal sur l’espace de la toile ou du papier, cet élan, ce *passage* que chantent les derniers textes (IX à XIII).

Mais il donne aussi des indications plus précises sur les moyens de parvenir à un tel effet et de mettre en œuvre cette poétique :

- soustraction et retranchement d’abord, par un « œil électif » (V), de sa « troisième dimension » (III), élision des pattes et des plumes pour mieux rendre l’élan, ou de l’ombre pour alléger (VII), et de la couleur à laquelle préférer le gris, pour échapper à la contingence de cette pure apparence qu’est la couleur (IX), schématisation d’une silhouette qui renonce au détail au profit de l’épure (V), retrait hors des « rives tragiques du réel jusqu’en ce lieu de paix et d’unité, silencieusement tiré, comme en un point médian ou ‘lieu géométrique’ » (III) ;

- condensation d’un autre côté, « synthèse » de traits épars dans le référent réel (III), ce que souligne le chant XI quand il évoque « les oiseaux de Braque, qu’ils soient de steppe ou bien de mer, d’espèce côtière ou pélagienne », et plus loin, « oiseaux de tous rivages et de toutes saisons, [...] princes de l’ubiquité ». Si ces toiles, par ailleurs caractérisées comme schématiques, dépouillées, peuvent ainsi prétendre à rendre des réalités si variées, c’est bien parce que « Braque cherche la fusion des éléments » et parvient à « l’unité enfin renouée et (au) divers réconcilié » (XI). Synthétiser les contraires, le *Yin* et le *Yang* (XI), la fluidité et la violence éruptive, telle est bien l’ambition de cet art, exprimé par des métaphores de croix

---

<sup>1</sup> Voir Lorand Gaspar, « De la poétique de Saint-John Perse ; de la conception de l’art en Chine ancienne. Rapports imaginés », in *Saint-John Perse*, revue *Détours d’écriture* (Noël Blandin, 1991), p. 96 et suiv.

(XIII), de boussole (VI), d'« œil même du cyclone en course », de « roue zodiacale », de « non-lieu très sûr et très vertigineux » ou de « point focal » où tout viendrait s'annuler et se condenser (XI).

- Cette visée d'une synthèse ou d'une fusion des éléments permet d'atteindre une vérité archétypale, celle du prototype, de la figure originelle, matricielle, d'où procède tout le divers en ses manifestations ; cette vérité des oiseaux, que Braque aurait saisie, « plus près du genre que de l'espèce, plus près de l'ordre que du genre ; prompts à rallier la souche mère et l'avatar, jamais hybrides et pourtant millénaires », Perse propose de la nommer « *Bracchus Avis Avis* » (XII), en un redoublement emprunté au modèle scientifique. C'est donc une poésie de *l'être* qui est décrite ici, qui réunirait l'existence du vivant et le principe originel : « Mais du réel qu'ils sont, non de la fable d'aucun conte, ils emplissent l'espace poétique de l'homme, portés d'un trait réel jusqu'aux abords du surréal ». L'accent est mis sur la réalité immanente de l'oiseau, conservée dans sa transposition artistique, même si la condensation opérée lui donne une densité supérieure à celle d'une réalité contingente, le rend plus vrai que le réel. Cette vérité atteinte par l'artiste doit exprimer le principe même de la vie, qui reste pourtant mystérieux : « Oiseaux sont-ils, de faune vraie. Leur vérité est l'inconnue de tout être créé » (XII).

- Enfin, cette saisie d'une vérité première de l'oiseau est à même de nous transmettre son énergie, son dynamisme, il nous ouvre « à cette immensité de vivre et de créer », il nous propose, « par son incitation au vol, [...] une audace nouvelle » (IX). S'il a un tel pouvoir, - si donc l'œuvre qui en restitue la force a elle aussi une telle vertu -, c'est non seulement qu'il prophétise la venue de la lumière, mais qu'il est lui-même invitation à l'envol, sacrement, instrument de méditation, hostie levée dans le ciel « comme une main de femme contre la flamme d'une lampe » (I).

Or, cette poétique prêtée à Braque, il est clair que c'est celle de Perse lui-même, enrichie de précieuses indications sur les processus mis en œuvre. On reconnaît, en marge des références à la sacralité des origines ou à l'Orient que nous avons indiquées, tous les thèmes essentiels développés dans le Discours de Stockholm ou dans le Discours *Pour Dante* : le souci du réel mais épuré et comme capturé, la quête de figures synthétiques, de tous les lieux et de tous les temps (qu'on pense au Prince d'*Anabase* ou d'*Amitié du Prince*), l'inscription dans l'espace cosmique, maritime ou céleste (comme dans *Amers*, *Pluies*, *Neiges*, *Vents*), le primat de l'image et des correspondances, la genèse de l'œuvre par lente maturation du Songe puis par illumination soudaine, par « fulguration », la visée de l'être où luit encore l'étincelle du divin, l'ambition éthique enfin (444-447). Cet inventaire rapide corrobore notre hypothèse : Perse parle de son art ou de sa visée propre quand il parle de Braque. Et l'on pourrait relire tout le recueil pour y chercher des métaphores métapoétiques.

Cet effet de miroir contribue à enrichir et à saturer ce monde tissé d'échos entre le réel et la peinture, la peinture et la poésie, le travail de Braque et celui de Perse. Le rêve d'unité que nous avons vu à l'œuvre dans ce recueil débouche bien sur la construction d'un *cosmos* structuré, cohérent, empli d'analogies voire d'homologies entre des ordres différents, le monde, le langage, le sujet. Une telle œuvre semble répondre à ce qu'on pourrait nommer une *poétique des correspondances*, laquelle ne coïncide pas tout à fait avec le propos explicitement imputé à Braque, où nous avons reconnu celui de Perse lui-même, d'une *poésie de l'être*, qui viserait l'essence du réel.

Pour tenter d'y voir plus clair, un bref examen de l'écriture permettra de voir comment elle entend édifier un monde essentiel qui ne devrait rien à la contingence ni au hasard.

## « Aux plus hauts lieux d'intersection » : une écriture du tressage

Cette écriture, nous en relèverons simplement quelques traits : la polysémie et divers procédés qui alimentent les effets d'analogie, le tressage des métaphores, les jeux d'échos qui tissent une trame sonore à travers le recueil.

### *Les jeux d'interférences et de polysémie, ou le règne de l'universelle analogie*

Soit par exemple le chant I, où s'observe une série de déplacements métonymiques. D'emblée, l'oiseau, tel que le construit le poème analogique et polysémique, sert de vecteur à une libre circulation entre les éléments, les règnes, les différentes sphères du créé qu'il parcourt. Car « l'alternance est sa loi, l'ambiguïté son règne », formule qui vaut autant pour l'oiseau prétexte que pour l'écriture.

Associé à l'air (« une mouette blanche ouverte sur le ciel »), il l'est plus encore au feu (« ardent », « hanté d'inflation solaire »), avec son corps « porté jusqu'à l'incandescence » ; pour autant, il épouse « la courbure de la terre » et relève de « la matière oiseau » ; enfin, compagnon des navigateurs, il est « promis à d'autres rives », et par l'image de l'« aile falquée du songe », il touche à la fois à l'homme (par le songe), aux plantes (« falqué » est un terme de botanique qui désigne une feuille en forme de faux) et à la marine (car une « falque » est un terme de marine qui désigne les petits panneaux sur le bord des bateaux destinés à empêcher l'eau de pénétrer : l'oiseau lui aussi se coule dans l'espace céleste qu'il semble laisser fuir souplement entre ses ailes ou ses plumes, affranchi de toute résistance ou de tout risque de submersion).

Mélange des règnes dont il participe aussi par le jeu des métaphores et de la polysémie : médiateur entre les dieux et les hommes, l'oiseau se rattache au divin par sa métamorphose en « hostie », mais il est surtout notre « consanguin » ou « commensal » « ardent à vivre » ou « avide d'être », passionné et fiévreux, ascétique, conquérant avec son « cri de guerre » ; animal : la fièvre de son sang relève d'un « simple fait biologique » et il « couve d'un même vol » l'espace ; végétal : son aile est « falquée », on l'a dit, mais son « estivation » - terme qui a un double sens, botanique et zoologique - fait de lui à la fois une plante en état de préfloraison *et* un animal engourdi pendant la saison chaude, comme si la majesté de ce vol plané pouvait être associée à l'état natif et quasi somnambulique du songe ; enfin, l'image de « l'arme blanche » le rattache au métal.

Les termes employés mêlent encore nature intemporelle et histoire des hommes (« Par temps de lune grise couleur du gui des Gaules ») ou nature, culture et religion (l'oiseau présente une « hérésie », devient « hostie », porte le songe), espace et temps (« Dans l'espace et le temps qu'il couve d'un même vol »), terre et astres : « Au fléau de son aile l'immense libration d'une double saison » ; or, le terme se dit en physique d'un *balancement pendulaire et régulier*, et en astronomie, de *l'oscillation de la lune autour de son axe*, de sorte que, par la vertu de ce nouveau terme polysémique, l'oiseau relève à la fois de la terre et des astres, puisqu'il est perçu comme satellite ou planète en orbite de la terre, image qui s'explicitera au chant suivant (« un satellite infime de notre orbite planétaire », II).

Cette écriture de l'ambiguïté, dont le lexique et la syntaxe construisent des interférences entre des champs sémantiques d'ordinaire séparés, génère pareils effets de sens plus encore par le jeu des métaphores, dont on peut tenter d'observer quelques règles de fonctionnement.

### *La plume et la navette : le tressage des métaphores*

Un premier procédé joue sur la circulation, le croisement et la réversibilité des métaphores.



- Circulation : ainsi de la figure centrale de l'oiseau qui devient feuille « sur la page du ciel » (V), « filigrane » (VII), poème (VIII) « sur le vélin d'une aube » (IX), calligraphie chinoise (IX), notes de musique dont le vol épouserait la portée (XI), graines ailées bientôt associées aux effigies de chevaux sur papier que de mythiques cavaliers d'Asie centrale sèmeraient au vent du désert (XI).

- Croisement de deux métaphores, celles du mage et du guerrier ; le thème du songe, posé dès le poème liminaire, resurgit plus loin pour s'associer à la figure du devin ou du prophète (VIII à X) et à celle du roi, qui prolonge celle du guerrier, initiée au chant I avec le motif du « cri de guerre sainte à l'arme blanche » et reprise discrètement au chant II (la « hampe » et l'« étendard »), et la fusion des deux figures politico-militaire et religieuse s'opère en clôture du recueil avec celle des pèlerins, « Croisés d'un éternel An Mille » (XIII).

Écho implicite de l'appellation scientifique *faucon pèlerin*, cette nouvelle métaphore opère une synthèse entre le thème de la création, véhiculé par le motif du songe, et la figure du conquérant, c'est-à-dire, du point de vue sémantique, de la poésie et de l'action qu'elle opère (le « rapt » du réel). L'image des croisés permet en outre de réunir des sèmes de quête, de migration d'une rive à l'autre, de dimension utopique, et des métaphores éparses (la croix, la boussole, l'hostie, la rose des vents, la croix du salut), elles-mêmes à mettre en relation avec des éléments référentiels (la forme de croix de l'oiseau en vol, ailes déployées, la Croix du sud dont parlait le chant X) ou historiques (l'An Mille, ses rêves et ses jacqueries, confondus avec les croisades). L'écriture du recueil confirme donc bien ce que Perse disait du travail de Braque, dont « la suite sérielle et dialectique » allait vers « une unité recouverte sous la diversité » (IV), par un lent travail de réduction et de synthèse.

Mutabilité et renversement des images et des postures qu'elles assignent au peintre ou à l'oiseau : le chant IV instaure un parallèle, que nous avons déjà brièvement relevé, entre le prédateur, qui « descend dans une vibration de faux, se confondre à l'objet de sa prise » (avec une première métaphore de fusion, mais un emploi au sens propre des termes de chasse), et le peintre, dont l'œil lui aussi saisit l'objet et le jette horizontalement sur le papier ou la toile, devenu lui aussi chasseur, mimant son objet (et les termes de chasse relèvent ici du sens figuré) : mais ce faisant, le peintre est « ravisseur et ravi », sujet (d'une capture) et objet (d'une fascination, d'une inspiration), et l'artiste devient en un sens métaphorique la proie (imaginaire ou symbolique) de l'oiseau (pensé comme objet à représenter, mais qui se convertit en inspirateur) ; la posture est réversible, les termes, tantôt propres, tantôt métaphoriques, peuvent non seulement passer d'un actant à un autre, du monde réel à celui de la représentation, mais se renverser chez un même sujet.

Le poème suivant conduira à son terme cette opération de réunion des contraires, en introduisant la référence à la chasse des chamans eskimos, où aurait lieu une véritable symbiose du chasseur et de l'animal, de la réalité et de l'image mentale, au terme d'une synthèse dialectique : « l'oiseau peint dans l'œil du chasseur devient le chasseur même dans l'œil de la bête, comme il advient dans l'art des Eskimos. Bête et chasseur passent ensemble le gué d'une quatrième dimension » (V). C'est donc le mythe primitif, cette fable d'un peuple amérindien de chasseurs, de chamans et d'artistes, qui se voit investi de la mission de faire fusionner l'oiseau et le peintre, le prédateur et l'artiste, l'art et l'action, la nature et la culture, dans une opération magique, dans un beau mensonge primitiviste et poétique.

Un deuxième type de procédé consiste à faire circuler un thème ou un motif, parfois au sens propre, le plus souvent pris comme métaphore, et selon des variations qui dessinent une véritable arabesque tout au long du recueil. Ainsi en va-t-il du motif maritime.

L'oiseau est lié à la mer par contiguïté, avec l'exemple des « oiseaux de mer, d'espèce côtière » (XI), comme cette mouette que regarde un marin dans le poème liminaire ; il peut

l'être par métaphore, quand il devient l'aiguille de liège de la boussole des « vieux pilotes de Chine et d'Arabie », ou par comparaison, quand, devenu image lithographique, il est lancé « comme navires sur leur ber » (VI), et le rapprochement final opère presque une fusion harmonieuse avec les bateaux, avec l'image visuelle et sonore, non exempte de connotations mystiques, du « concert de voiles et d'ailes sur l'étendue heureuse » (XIII).

Si donc il est parfois référé à l'espace réel ou vraisemblable, il entre plus souvent dans les voies d'une métaphorisation diverse et riche. Il devient d'abord navire par sa forme, en une superbe métaphore filée (II), qu'avait déjà ébauchée « l'aile falquée » du chant I, ensuite « Victoire », « flamme », « glaive », « voile » (IV), puis il vogue dans l'espace de la peinture (VII) et du songe (IX), tels des « dauphins des fables » ou ces êtres silencieux des origines qui « naviguaient tous feux éteints quand descendit sur eux la surdité des dieux... » (X), avant que les derniers chants n'opèrent une giration étonnante de métaphores où la roue zodiacale se mue en hélice (XI) pour s'achever en « concert » (XIII). Enfin, les sèmes des images initiales du feu (avec cette comparaison avec une « main de femme contre la flamme d'une lampe ») et du sacrement (avec la métamorphose en « hostie », I) fusionnent dans le finale avec la métaphore marine pour donner cette évocation du « bruit lointain des grandes eaux » qui nous métamorphosent, nous régénèrent, telle l'eau du baptême ou telles les *eaux* de la naissance (XIII).

Associé par métonymie (puis par métaphore) à l'oiseau, le peintre qui les recrée devient lui-même, sous la plume de Perse, un bateau ; son nom, affirme le chant VI, serait celui d'un « navire de haute mer – un beau navire laqué de blanc [...] qu'animent à la proue six grands oiseaux plongeurs des mers arctiques », fable par où se trouverait scellée l'alliance irréductible du peintre, des oiseaux et de la mer. La polysémie semble forgée ici pour créer un mythe, qui inscrit les gestes de l'art dans l'espace réel et la traversée des grands espaces, tout en rappelant le *lancement* des tirages lithographiques analogue à celui des navires « sur leur ber ».

Enfin, une métaphore nous retiendra particulièrement, celle de la *navette*, qui réunit par catachrèse *le navire* (par l'étymologie du mot) et *le tissage* (par son sens technique) et qui joue peut-être sur la paronomase implicite des termes latins *avis / navis*. Cette image visuelle apparaît au chant II à l'occasion de l'examen de sa structure anatomique (« cet allongement sternal en forme de navette »), et le sens maritime de l'étymologie est d'ailleurs suggéré par ce qui suit (« et l'engagement de cette force secrète, *gréée* des muscles les plus fins » - terme de marine qui évoque la préparation du bateau en cordages-). Elle reste présente en filigrane, non plus comme figure d'une forme mais comme image spatiale et dynamique, à travers le leitmotiv du *passage* (« ils passent », refrain des chants X, XII, XIII) qui supplante peu à peu les mouvements d'élévation, de navigation ou d'inscription, et dont le sens, proche de *trajet* ou de *transposition*, évoque lui-même l'étymologie du mot *métaphore* comme *transport*, *écart*, de sorte que l'oiseau / navette (par sa forme et son mouvement) deviendrait la métaphore de la dynamique du texte dans son double mouvement de transport métaphorique (du propre au figuré, dans l'ordre paradigmatique) et de tressage des métaphores qui vont et viennent, *filées* ou développées tout au long du recueil en se nouant parfois les unes aux autres (dans l'ordre syntagmatique).

Le sens technique de *tressage*, quant à lui, est signifié par toute une série de métaphores ou d'images et de figures spatiales ou textiles, parfois explicites, souvent plus discrètes, comme celles du tissu, de la ceinture, du fil, du nœud, du vêtement.

On pourrait en dresser l'inventaire : les « lieux d'intersection » (I), « l'assemblage des couples » ou « la ceinture pelvienne » (II), le « *tissu natal* » et le franchissement oblique et complexe des espaces (« ... sans rien rompre de ses liens avec son milieu originel »), puis

le « lambeau de territoire » arraché par le conquérant ( III), la « double image de la voile et du glaive » « emmêlées » l'une à l'autre (IV), « l'arc et la flèche du vol » (double métaphore dont l'articulation dessine une croix, un mobile en bois coupant à angle droit la corde,V), « l'aiguille magnétique en transe sur son pivot » (VI) ; par cette figure de l'oiseau qui « rompt, à force d'âme, le fil de la gravitation » et qui, « être de plume et de conquête », « plus bref qu'un alérion, tend à la nudité lisse de l'engin » (VII), n'est-il pas devenu une navette ? Et même le chant VIII invite à voir « tendre d'un bord à l'autre de l'océan céleste, cet arc immense d'ailes peintes », ou à deviner ce « fil invisible » auquel serait suspendu l'oiseau peint par Braque (VIII). Devenu initiateur plus que frère des Parques, l'oiseau « tire à lui [...] ce trait sans fin de l'homme » et « tient, de haut, le fil de notre veille » et, « vêtu de peu de gris ou bien s'en dévêtant », il nous crie de « Passer outre !... » (IX). Il sera question ensuite de passage horizontal (X), puis d'« unité enfin renouée » (XI), et le dernier texte reprend le thème du passage, associant les oiseaux à « toutes choses errantes par le monde et qui sont choses au fil de l'heure » (XIII).

On constate ainsi à quel point les métaphores dessinent un jeu d'arabesques, métaphores souvent filées dans un même poème (II) ou d'un bord à l'autre du recueil, de façon linéaire, circulaire ou nodale ; les thèmes sont repris, noués les uns aux autres, souvent en des figures synthétiques qui allient des contraires. Mais l'intérêt de cette dernière métaphore textile, c'est, en marge d'autres significations, de receler une dimension métapoétique, d'indiquer comment se construit et se trame le texte du poème et du recueil, de sorte que l'ensemble du texte inscrit sa propre marque de fabrique dans les figures qu'il dessine de l'oiseau ou de la représentation qu'en donne Braque.

« Longue jouissance et long mutisme... » (X) : une trame musicale

Le recueil tisse enfin une trame musicale qui double le tressage des thèmes ou des images, comme l'oiseau qui comporte, à côté de son « architecture légère [...] en forme de navette, [...] tout ce système interstitiel d'une 'pneumatique' doublant l'arbre sanguin jusqu'aux vertèbres et phalanges » (II).

Ce qui confère au recueil sa continuité, c'est d'abord ce jeu de points de suspension qui interdisent de faire une pause trop marquée à la fin d'un chant, puisque le suivant semble prolonger la phrase qui le précède, pour faire entendre une même voix (incipit des poèmes III et XII). Un bref examen des rythmes ferait apparaître la structure musicale du recueil, son *pneuma*. On repère partout, et en particulier dans le poème initial, une fréquence élevée de mètres pairs qui dessinent un réseau régulier d'alexandrins ou d'octosyllabes, comme si Perse avait à ce point intégré l'eurythmie qu'elle lui était devenue consubstantielle.

Cette structure musicale du recueil est renforcée par un jeu d'échos sonores, de *Leitmotive*, qui orchestrent pour l'oreille les motifs repérés au niveau du sens, par exemple, une fois encore, entre l'ouverture et le final : « Aile falquée du songe », d'une part (I), et « Laconisme de l'aile ! », de l'autre (XIII). Il en est d'autres exemples, à l'identique ou avec variation, aux chants VII (« Ascétisme du vol !... ») et X (« Gratitude du vol !... »). On pourrait encore repérer les occurrences du mot « songe » et du syntagme verbal « ils passent », qui créent eux aussi une trame sonore à travers le recueil, un rythme savamment ordonné et ponctué d'exclamations.

Pour conclure, loin que la rêverie sur l'oiseau et la méditation sur Braque conduisent Perse à tenter, comme naguère Apollinaire rendant hommage, dans « Fenêtres », aux tableaux de Delaunay, de donner en poésie un équivalent de la peinture, ou, à l'inverse, à se pencher sur le faire, comme Ponge évoquant, dans *L'Atelier contemporain*, Braque en artisan dans son

atelier ou dans son travail de lithographe, le poète d'*Oiseaux* resserre au contraire les liens entre les champs respectifs et construit un monde unifié où tout se répond, le monde réel, la peinture, la page du poème et l'écriture elle-même ; il entremêle dans son texte la trajectoire de l'oiseau, les discours de la science comme les traits du graveur ou les lignes de force d'une poétique, ces langages se connectant entre eux, tissant une trame serrée, celle de l'ordonnement d'un *cosmos* poétique où tout entre en résonance, au sein d'une unité conquise par le truchement des images, de l'analogie et des reprises rythmiques ou sonores. Et il n'est peut-être pas indifférent à notre propos que le titre de l'édition originale illustrée soit *L'Ordre des oiseaux*.

Il reste pourtant à articuler les deux poétiques, celle, avouée, explicite, qui assigne à la peinture comme à la poésie la visée de *l'être*, et celle dont relève l'écriture elle-même, que nous avons nommée, faute de mieux, une *poétique des correspondances* fondée sur une *écriture du tissage*. A cette difficulté, le poème tente de répondre par une métaphore filée : l'œuvre doit être « chose vive, et prise au vif de son *tissu* natal : greffon plutôt qu'extrait » (III). Cette image, qui réunit le vivant, au sens biologique, et l'idée de texture ou de structure, suggère à la fois une exigence de construction et un souci de référence au réel et à son dynamisme (« chose vive ») plus qu'à une idée, et revendique un rapt (« prise au vif »), un *transport* de la réalité à l'œuvre, selon un mouvement qu'on a pu rapprocher de l'*energeia* aristotélicienne. Mais elle indique surtout la tension dont Perse était conscient, entre une métaphysique ou un mythe de la création qui se donne une ambition ontologique ou plus probablement vitaliste, et les voies effectives par lesquelles il lui fallait construire cette fiction. La quête de *l'être*, avec les connotations métaphysiques et les ambiguïtés que véhicule ce terme, passe par la pratique méthodique de correspondances que façonnent polysémie, condensations de métaphores et jeux d'échos qui finissent par se nouer entre eux. C'est par ce minutieux travail, par ce « bouclage » rhétorique et poétique, pour emprunter l'expression pongienne, que le poète devient, comme le peintre, « assembleur de saisons aux plus hauts lieux d'intersection » (I) et que, excluant le hasard comme les béances du réel, il peut rassembler le divers pour le conduire vers l'un, afficher une cohérence, une nécessité et une plénitude qui offrent au lecteur un avant-goût de ce qu'il nomme le « délice de l'être » (X).

-----